

Abitare il visibile

Gli spazi dell'immagin-azione

Dottoranda_Sara Smarrazzo
Tutor_Prof. Roberta Amirante
Co-tutor_Prof. Paola Scala

Introduzione

I. La fotografia come indagine sulla città: *stato dell'arte* *e presupposti della ricerca*

1. La scuola di Düsseldorf e alcune conseguenze
2. La fotografia italiana: frammenti di un panorama

II. In *limbo spaces*: lo spazio del tempo

1. Alcune teorie
2. Avete detto vuoto?
3. Progetti "a tempo"
4. Il tempo effimero dell'arte site-specific

III. Napoli: chi cerca trova

1. Napoli alla deriva
2. Intelligenze visive
Gian Maria Tosatti a Napoli
Roberto Pane fotografo
3. Esperimenti
Il temporaneo annunciato
La città dei luoghi invisibili
L'Incontro
L'Organico/Inorganico
Il temporaneo sospeso
Il temporaneo vissuto

Bibliografia



MARIO GIACOMELLI, *PRESA DI COSCIENZA*
SULLA NATURA, 1955-84

Introduzione

La domanda di ricerca è: “può la fotografia di architettura essere materiale di progetto? In che modo la fotografia dei luoghi ordinari della città consolidata può essere utile al progetto di architettura?”. Questa ricerca prova a rispondere a questa domanda inserendosi nella scia degli studi che investigano il rapporto tra architettura e fotografia. Per definire in maniera più contenuta il proprio ambito di applicazione, la ricerca sviluppa alcune riflessioni su due concetti chiavi del progetto contemporaneo: il vuoto e la temporaneità.

Come si vedrà il tema della temporaneità e quello del vuoto assumono nella tesi un significato strettamente legato alla loro relazione di reciprocità: il vuoto non è un vuoto materiale ma è un vuoto di significato che non viene visto però come una condizione negativa ma come un’apertura di possibilità. Il vuoto è una sorta di infrastruttura di queste possibilità che assumono molto spesso la forma di una temporaneità allungata (più o meno vissuto, più o meno temporaneo). E talvolta aprono a forme di riuso più o meno strutturate.

La tesi che s’intende sostenere è che l’uso della fotografia, nei progetti e nelle azioni legate alla temporaneità, legati per definizione a una dimensione contenuta del tempo, possa contribuire in maniera significativa all’introduzione di una dimensione di “eternità” (intesa come capacità di proiettare l’istante in un passato profondo e in un futuro possibile); una dimensione legata al “riconoscere e lasciare tracce”, una dimensione che lo sguardo dell’architetto è capace di riconoscere e di far riconoscere.

Per provare a sostenere questa tesi, il lavoro si appoggia a delle linee di ricerca già sviluppate che consentono di specificare **l'interpretazione di "vuoto"**, quella di **riuso e temporaneità**, nell'ambito della relazione tra **fotografia e architettura**, anche al fine di definire il contributo che questo complesso intreccio può fornire rispetto all'interpretazione della figura dell'architetto e del suo potenziale campo di azione.

In questo senso l'origine dell'interesse di ricerca e anche il suo svolgimento risentono di una **dimensione autobiografica** fondata sulla pratica della fotografia e sull'appartenenza materiale alla città di Napoli, e in particolare al suo "corpo storico", come abitante. Si tratta dunque di una ricerca che tiene insieme registri diversi e che seleziona da molti campi il suo "stato dell'arte", che risulta per questo motivo inevitabilmente orientato e, quindi, evidentemente lacunoso. Anche la tesi, che muove da alcune "certezze", legate alle diverse utilità della fotografia per l'architettura, si spinge - proprio partendo da questa stessa appartenenza - su campi più incerti: sostenendo per esempio la straordinaria potenzialità *ricorsiva* che alcuni luoghi specifici - Napoli è tra questi - offrono a uno sguardo fotografico "attrezzato". E' soprattutto in questi luoghi, si sostiene ad esempio, che la fotografia può contribuire a lasciare una traccia di "eternità" nelle pratiche del temporaneo e che insieme alle competenze di lettura spaziale e di interpretazione analogica dell'architetto, possono rivelarsi insostituibili. Partendo da un complesso ed esplicitamente orientato "stato dell'arte", inanellando sul proprio percorso ambiti di ricerca autonomi e diversificati e mettendo insieme esperienze distanti, la ricerca sceglie di utilizzare una metodologia che si fonda sul **montaggio**, sull'accostamento di immagini tenute insieme da argomentazioni. L'uso della logica argomentativa dichiara la rinuncia a qualsiasi ipotesi di dimostrazione lineare a favore della possibilità di essere "convincente" e di produrre "avanzamenti" che non si manifestano solo in termini di

nuove conoscenze, ma anche - e forse soprattutto - come identificazione di nuove potenzialità di conoscenza non ancora del tutto riconosciute, e come riconoscimento di alcune *skills* che nascono da un incrocio di competenze, da una *pratica* basata su una contaminazione tra il sapere dell'architetto e quello del fotografo. Le conclusioni **potrebbero** essere ritenute utili anche se la loro utilità resta **incerta** (come del resto quella di qualsiasi ricerca che non si muove nel campo della logica deduttiva): non solo nel senso negativo del termine ma anche nel suo senso positivo, legato un campo di azioni potenziali di cui si individuano e si propongono alcune visioni. Ne sono espressioni le sperimentazioni mostrate in conclusione che non vogliono proporsi come dimostrazioni della tesi ma che potrebbero consentire alla ricerca di essere specificata, continuata, falsificata, riformulata.

L'ipotesi di fondo in termini di "utilità" è legata alle potenzialità conoscitive di queste immagini fotografiche nella fase che si dispone a monte delle scelte progettuali: una fase che può essere incardinata in molte, diverse pratiche, più o meno democratiche. Una fase in cui la questione dell'immaginario personale o collettivo può trovare uno spazio distante dall'immediata ricaduta in categorie di intervento (tipologie insediative o costruttive, discipline specialistiche, logiche conservative). In questo senso l'accostamento, il montaggio delle immagini prodotto con altri materiali (scritti letterari, descrizioni, altre immagini di vario tipo) crea uno spazio immateriale della rappresentazione aperto all'interpretazione.



La fotografia come indagine sulla città:
stato dell'arte e presupposti della ricerca

*Quando Dio disse ad Adamo:
“Sarai un fuggitivo ed andrai vagando
per la terra” mise l’uomo di fronte al
più essenziale dei problemi: attraversare
la soglia e riguadagnare il luogo perduto.*

Christian Norberg-Schulz

La fotografia di cui vogliamo parlare in questa sede non è quella che si limita a registrare lo stato fisico dei luoghi, ma che aspira a definirne l'identità¹. E che prova a farlo con logiche simili a quelle usate da alcuni progetti di *riuso temporaneo* e dell'*arte site-specific* interagendo pienamente con il luogo e con le stratificazioni di senso attribuitegli dagli abitanti e dagli *users*. Parliamo quindi di una fotografia che tende verso il *progetto*, che precede il progetto, che indaga le preesistenze, siano esse fisiche, sociali, paesaggistiche.

Roland Barthes² diceva che la fotografia fa diventare notevole ciò che fotografa, e che quindi il paesaggio urbano, anche quello ordinario e banale, è diventato notevole perché è stato fotografato. Ma Barthes continua sottolineando che certamente nella foto si vede tutto quel che c'è da vedere, ma che la foto non sa dire *ciò che dà a vedere*. Bisogna interpretarla.

Spesso si pensa che la fotografia si fermi solo alla constatazione della realtà, che il suo unico tempo sia il presente (il solo momen-

1 Cfr. R. Valtorta *Prefazione*, in Ead. (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 2013

2 R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*. Einaudi, Torino

to decisivo³); questo perché al fotografo non viene riconosciuta la capacità di saper perlustrare un luogo, di porgli delle domande. Eppure se solo vedessimo che il fotografo racconta quello che ha imparato a conoscere sia durante il lavoro preparatorio che durante le stesse riprese fotografiche, questo giudizio cambierebbe. E potremmo ipotizzare che un uso critico, propedeutico al progetto, della fotografia da parte di architetti e urbanisti potrebbe rappresentare uno specifico “aumento di conoscenza”, un’indicazione di *potenzialità* latenti di uno spazio, che è sia ricostruzione del passato che disvelamento del futuro.

Ed è per questo che la “classica” fotografia di architettura in questa definizione non rientra. Lì la logica interpretativa è diversa. Spesso si concentra sull’edificio realizzato, meno spesso indaga le sue relazioni con il contesto, quasi mai si interroga sulle “potenzialità ulteriori” di un’opera. O sulla storia della sua realizzazione. E molte volte vuole esplicitamente essere un omaggio critico a un’opera di architetto: un omaggio molto speciale, in cui il fotografo e l’architetto costruiscono una relazione spesso molto personale. E infatti molte “coppie” hanno intrattenuto rapporti prolungati e sono diventate famose: Le Corbusier e Lucien Hervé, Richard Neutra e Julius Schulman, Luis Barragan e Armando Salas Portugal, Giò Ponti e Giorgio Casali; Aldo Rossi e Luigi Ghirri o Carlo Scarpa e Guido Guidi⁴.

D’altra parte la fotografia, sin dalla sua nascita, intrattiene uno stretto rapporto con la *visione* della città. Nel 1827, Nicephore Niepce realizza la sua prima fotografia. È la città di Le Gras, inquadrata da una finestra. Dopo di lui ci saranno altri mitici pionieri a scegliere

3 Qui il riferimento è alla celebre frase di H. C. Bresson. Chiaramente esiste il foto-giornalismo, con tutta la sua lunghissima tradizione di fotoreporter, che coglie proprio il momento decisivo di un avvenimento, ma con il suo superamento abbiamo una fotografia più riflessiva e interpretativa dei luoghi, anziché degli eventi. Che è quello che ci preme qui mostrare.

4 A. Farris, *Situare l’azione. Uomo, spazio, auspici di architetture*, Alinea Editrice, Perugia 2012

come soggetto preferito la città, come Daguerre, Fox Talbot, Bayard, e infine Eugene Atget che agli inizi del Novecento fotografa minuziosamente Parigi. Indubbiamente la rappresentazione della città attraversa l'arte di tutti i secoli, ma il mezzo fotografico, grazie alla sua riproducibilità e diffusione, è stato sicuramente quello che più degli altri ha interpretato i caratteri della città e influenzato il suo immaginario. Nelle fotografie, è vero, non ci sono molte cose, come i confini amministrativi, o il numero degli abitanti, ma d'altro canto ne appaiono molte altre che non sono presenti nei testi, nei grafici o nei disegni tecnici, e che riguardano ad esempio la *percezione* del paesaggio, o la relazione tra questo e le persone, e anche, come avviene soprattutto nella fotografia contemporanea, l'osservazione di pratiche spontanee che altro non sono che una domanda di trasformazione e quindi indizio di progetto.

Ma andiamo con ordine. Con la nascita della fotografia (per molti il 1839) e fino ai primi anni '20 del Novecento, è la fotografia che ci racconta la città, non tanto il fotografo. Figli del positivismo ottocentesco, i fotografi dell'epoca sono convinti dell'oggettività del mezzo, e quindi ancora non si può parlare veramente di sguardo: e quasi come se la macchina operasse completa autonomia⁵. Del resto, le immagini dei Fratelli Alinari non vengono mai divulgate con il nome del fotografo, ma della sola ditta produttrice.

La situazione inizia a cambiare da dopo gli anni '20 quando la figura del fotografo inizia a prendere importanza, cominciano a considerarsi artisti (all'epoca, infatti, si parlava di *arte fotografica*). Parliamo di autori come Marville, Atget, Sanders, Burke-White, Wegee, Cartier-Bresson. Di quegli anni sono i celebri libri dedicati alla città, come *Paris de nuit* di Brassai del 1932, *A night in London*

5 H. Fox Talbot nel suo libro *La matita della Natura* del 1844 scrive: "Le tavole di questo lavoro sono state impresse grazie all'azione della luce stessa, senza alcun aiuto da parte di alcun artista. Sono immagini prodotte dal sole (...) impresse dalla mano della Natura". traduzione mia in *Introductory Remands*, in Id. *The pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1844

di Bill Brandt del 1938, e *Changing New York* di Berenice Abbott sempre del 1938. La *street photography* nasce qui, facendo convivere reportage e documentazione. Ed è sempre di questi anni una delle madri della fotografia contemporanea di paesaggio, la *Farm Security Administration* americana, una *survey* promossa da Roosevelt sulla condizione rurale condotta da trenta fotografi tra il 1937 e il 1943 (produssero circa 270.000 fotografie), alcuni dei quali notissimi, come Dorothea Lange e Walker Evans.

Dagli anni Settanta e Ottanta il fotografo diviene sempre più autore: in questa fase è la città materiale che sembra raccontarsi attraverso il fotografo. Le persone escono di scena, la scena urbana resta vuota; ma proprio per questo, come dice Basilico, diviene anche più carica di presenze, perché non essendoci nessuno ci sono tutti. La tendenza da questi anni è quella di un fotografo portatore di uno sguardo oggettivo: chi parla è la città fotografata. Il tipo di fotografia che si inizia a delineare nel paesaggio internazionale, ma anche italiano, in quegli anni è la diretta erede delle esperienze documentarie americane della Farm Society Administration, ma se da una parte cerca l'aderenza alla realtà dall'altra si avvicina al concettualismo, alla performance e alla sperimentazione tipica dell'arte di quegli anni (un esempio su tutti: *Le verifiche* di Ugo Mulas). Ma si connette anche alle ricerche sugli effetti percettivi dello spazio abitato di urbanisti americani come Kevin Lynch e Jane Jacobs, o inglesi come Gordon Cullen. L'insieme di tutte queste influenze genera una nuova sensibilità nel rappresentare la città: è una fotografia che non ha solo lo scopo di rappresentare, ma anche di fornire interpretazioni. Il fotografo agisce spesso dopo essersi documentato a fondo su ciò che fotografa, non è un lavoro intuitivo, ma di ricerca. La DATAR (*Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale*), un organismo governativo francese, tra il 1984 e il 1985, promosse un'imponente campagna fotografica di verifica del paesaggio, rurale e naturale, ma anche urbano, soprattutto del-

la banlieue parigina. Il grande merito di questa esperienza è stato di aver posto l'accento non sulla *commemorazione* di un paesaggio, ma sulla sua trasformazione⁶. Restituendo un'immagine variegata e complessa del territorio francese. Gabriele Basilico è stato uno dei fotografi coinvolti in questa campagna, e a proposito della sua celebre fotografia di Boulogne-sur-Mer che ritrae la spiaggia in primo piano e sullo sfondo gli impianti siderurgici, l'economista Jean-Paul de Gaudemar dice: *“Al funzionalismo del periodo precedente – un luogo, una funzione – risponde all'improvviso una diversificazione volontaria che va al di là della protezione contro il rischio [...] la sfida è quella dell'armonia nel matrimonio dei contrari, quella dell'alleanza della fabbrica con la spiaggia, del lavoro e del loisir, dell'hard e del soft, del mobile e dell'immobile, del flusso e dello stock, dell'uomo e della macchina, del lavoro e del capitale, della terra, del mare e del cielo. Il tempo della fragilità della specializzazione non ha resistito alla crisi. Il pianificatore deve sostituirgli le virtù della polivalenza. Deve inventare il territorio flessibile”*⁷. Ancora una volta l'immagine fotografica riesce a condensare tutta la complessità della pianificazione territoriale in una singola immagine, ben inteso a chi la sa ben guardare (a un tecnico).

Giovanni Chiaromonte riesce in queste poche frasi a darci il senso della spinta propulsiva che accumulava tutti i fotografi di questi anni: *“L'unico filo conduttore rintracciabile nei vari movimenti è il tema della liberazione del desiderio, la volontà di sperimentare nello spazio concreto, ambiguo e dialettico della storia, modalità di esistenza*

⁶ “Ai paesaggi coerenti, raccontabili attraverso la forma del panorama, succede un territorio di frammenti e di relitti... Come può questo ibrido che non ha nome essere espresso in termini fotografici? Come evitare la tentazione della nostalgia o della derisione, il rischio della cartolina o del formalismo?” in R. Valtorta, *ivi*, p.70, cita F. Hers, B. Latarjet, *L'expérience du paysage*, in AA. VV., *Paysage/Photographies. La Mission Photographique de la DATAR. Travaux en cours*, Hazan, Paris 1985.

⁷ AA. VV., *Paysage/Photographies. La Mission Photographique de la DATAR.*, *op. cit.*, p. 56

da sempre relegate nelle cristalline e ordinate figurazioni dell'utopia che è il nucleo essenziale, spesso celato, di ogni progettualità filosofica, politica o scientifica. Utopia, 'il luogo che non è', il luogo che in forza del suo non essere il limitato orizzonte che l'uomo è e conosce, può finalmente offrire ciò di cui egli manca, per condurre a compimento quella promessa di totalità di cui l'ansia è insieme segno e sentiero. E sul tema del luogo si sono concentrati gli artisti di questa generazione che hanno trovato nella fotografia lo strumento più congeniale per la loro ricerca esistenziale⁸.

8 Giovanni Chiaromonte, *Luogo e identità nella fotografia europea*, 10 maggio 1983, fonte web: <https://www.giovannichiaromonte.it/luogo-identita-fotografia-europea/>

1. La scuola di Düsseldorf e alcune conseguenze

La “Scuola di fotografia di Düsseldorf” è un fenomeno artistico che ha caratterizzato l’ultimo quarto del XX secolo e l’inizio del XXI. Una scuola nata alla Kunstakademie di Düsseldorf intorno alle figure di Bernard e Hilla Becher. Il dizionario *Photo Art, la fotografia del XXI secolo* la definisce così: “L’etichetta di *Classe di Becher* o *Scuola di Düsseldorf* definisce, anche in riferimento alla successiva generazione di allievi, una visione fotografica oggettivante da una certa distanza che si differenzia con nettezza dalle pratiche giornalistiche o documentaristiche di altri fotografi tedeschi, caratterizzate da un linguaggio iconografico più libero. Negli anni Novanta del Novecento la definizione di Scuola di Düsseldorf è, per il pubblico, sinonimo di *fotografia tedesca tout court*, in rapporto di continuità con la *Neue Sachlichkeit* [Nuova oggettività]”⁹.

Sotto l’etichetta di Scuola di Düsseldorf considereremo in particolare l’opera di Bernard e Hilla Becher; e degli allievi Candida Hofer e Thomas Struth soprattutto in relazione ad alcuni esempi del loro modo di indagare il paesaggio antropizzato e la città.

Per poter meglio comprendere questo tipo di fotografia è giusto fare una breve premessa sull’*artisticità* della fotografia. I primi indizi si collocano negli anni Venti e Trenta del XX secolo. In Germania, in particolare, ci si riferisce alla “*Neue Sachlichkeit*” di August

⁹ citato da S. Gronert, L’emancipazione della fotografia, p.14, in L. Schirmer (a cura di), *La Scuola di Düsseldorf*, Johan&Levi editore, Milano 2009



Sander¹⁰ e di Karl Bloßfeldt, oltre all'approccio sperimentale di Man Ray o di László Moholy-Nagy. E naturalmente non possiamo dimenticare gli scritti di Walter Benjamin per il suo contributo all'emancipazione artistica della fotografia in Germania. Scritti che cominceranno a essere riscoperti solo verso la fine degli anni Sessanta e Settanta, insieme con i sopra citati fotografi della *Neue Sachlichkeit*. Lo sguardo di Bernard e Hilla Becher è figlio di queste tendenze, ma sarà anche la generale crisi dell'allora diffusa pittura astratta, insieme con la crescente attenzione verso il quotidiano da parte della Pop Art, a spingerli verso le loro scelte fotografiche. L'approccio formale dei Becher è riassumibile così: foto in bianco e nero, di dimensioni 30 x 40 o 50 x 60 cm, mostrano impianti o oggetti industriali come le torri dell'acqua, di raffreddamento

BERNARD E HILLA BECHER, *ANONYME SKULPTUREN*, 1973

10 "L'opera di August Sander è più di una raccolta di fotografie: è un atlante su cui esercitarsi" dice Walter Benjamin a proposito del lavoro fotografico "Antlitz der Zeit" (Volti del nostro tempo) che ha l'ambizione di un atlante nel fotografare tutti o quasi i volti umani del suo tempo. Per una interessante critica del lavoro di Sanders, si veda l'articolo di Michele Smargiassi: <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2017/04/05/perche-sander-non-e-colpevole-ma-neppure-innocente/>

o di estrazione, gasometri, altiforni, silos per cereali e capannoni, solo per citarne alcuni. Questi oggetti si stagliano sempre contro un cielo grigio chiaro, con una situazione di luce equilibrata che evita ombre troppo nette e che quindi usa solo le tonalità del grigio per la differenziazione all'interno dell'immagine fotografica. Il fotografo e l'osservatore si collocano sistematicamente a metà altezza dell'oggetto, e di regola sono situati in posizione simmetrica rispetto all'asse mediano verticale della foto. Gli impianti e gli oggetti sono ripresi con grande nitidezza e si evitano i dettagli del mondo animato come le persone o le automobili, ove possibile.

Tutto questo rigore e questa serialità di approccio fa divenire l'oggetto una "scultura anonima". Secondo le parole dei Becher: "Sono essenzialmente costruzioni in cui si riconosce il principio stilistico dell'anonimità. Risultano peculiari grazie a, e non malgrado, la mancanza di creatività formale¹¹". Chiameranno infatti la loro esposizione del 1969 alla Kunstakademie di Dusseldorf, "Fotografia oggettiva".

Un altro aspetto importante per comprendere il loro lavoro è l'importanza che danno alla presentazione della loro opera. In genere dalle 6 alle 24 foto vengono disposte su pannelli o tavole così da creare un complesso tematico, potremmo dire una disposizione per "tipologia", con un rigore quasi scientifico. Scrive Germano Celant: "Sfogliando infatti i libri-lavoro dei Becher è possibile reperire illustrazioni concernenti le prime trivelle in legno o i primi gasometri, da cui partire per seguirne gli sviluppi tipologici e formali, concretizzatisi storicamente e ambientalmente. Così la famiglia dei silos, dei gasometri, delle cisterne d'acqua, delle trivelle, e di altre strutture con la medesima funzione, si dispone, attraverso la sequenza delle illustrazioni, a formare un catalogo tipologico che include tutte le variazioni di forma (sfera, cilindro, figura poligonale, cono) e di materiale (legno, acciaio, ferro, mattone, cemento). (...) Il risultato

11 S. Gronert, *ivi.*, p.18

è la scoperta di un discorso decorativo su uno funzionale, capace di amplificare l'irrazionalità del soggetto, oltre alla sua dimensione effimera e transeunte¹²".

Il loro lavoro, potenzialmente interminabile (oltre ventimila negativi), si ricollega alla tradizione di Sander, come abbiamo visto, ma anche ai contemporanei fenomeni dell'Arte Concettuale e del Minimalismo. Grazie al principio della serie, che sta alla base di questo lavoro, si relativizza la forza espressiva della singola opera abbandonando così l'atteggiamento che uno spettatore potrebbe avere di fronte al "capolavoro". Il loro è un approccio archivistico, e in tal modo gli oggetti e gli impianti industriali acquistano lo status di monumenti industriali. Per i primi trent'anni della loro carriera credevano che il loro lavoro fungesse da testimonianza a tutela di un'epoca al tramonto, e avevano quindi inizialmente una percezione antiartistica di sé. Atteggiamento che però muterà verso la fine degli anni Settanta quando il loro lavoro otterrà, grazie a "Documenta 5" nel 1972 e "Documenta 6" nel 1977, finalmente un riconoscimento internazionale nel mondo dell'arte contemporanea. Così finalmente sarà chiaro che la loro opera filologica, dietro l'escamotage di una fotografia oggettiva e anonima, in realtà risulta estremamente critica. Le "variazioni" di Bernard e Hilla Becher diventano quasi come una sinfonia concreta di architetture e artefatti visivi.

Il rigore della loro posizione e l'esperienza di insegnamento alla Kunstakademie di Düsseldorf da una parte hanno portato sempre più verso l'emancipazione artistica della fotografia, dall'altra hanno anche stimolato l'emancipazione degli allievi, che hanno aperto nuove dimensioni all'immagine. La prima delle quali è stato sicuramente l'uso di stampe di grande formato, note al pubblico soprattutto con il lavoro di Andreas Gursky e di Thomas Ruff. Questi

12 G. Celant, *Hilla e Bernard Becher*, p. 223, in Id., *Fotografia Maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015.



THOMAS STRUTH, *CROSBY STREET*, SOHO,
NEW YORK, 1978

ultimi hanno fatto divenire le fotografie dei veri e propri *tableau* pittorici, enfatizzati non solo dalla dimensione ma anche dall'uso del colore. Anche i Becher provarono intorno agli anni Settanta ad usare il grande formato, ma si resero ben presto conto che la modifica dimensionale avrebbe ostacolato, anziché favorito, la visione comparativa delle loro opere. L'ingigantimento del formato fotografico modifica, com'è ovvio, il comportamento dell'osservatore, sottolinea la singolarità dell'opera come pezzo unico e lo monumentalizza.

L'allievo che probabilmente ha maggiormente seguito le tracce dei suoi maestri, almeno agli inizi della carriera, è stato Thomas Struth (nato nel 1954 a Geldern). Pittore di formazione, si appassionò sin



da subito alle immagini urbane. E già a partire dal 1976 (termina gli studi nel 1980) produce le sue “Straßen” (Strade). Le immagini, inizialmente in bianco e nero e successivamente a colori, ritraggono edifici e vie di comunicazione di una vita urbana che non viene mostrata nel suo svolgimento. L'assenza di persone serve, qui, a cogliere l'atmosfera di un determinato luogo evidenziandone i tratti tipici e caratteristici. Sono caratterizzate da un'organizzazione piuttosto rigida dell'immagine, con una composizione classica. Usano non di rado le inquadrature a prospettiva centrale che, sfruttando la profondità di campo, riescono a creare una forte suggestione spaziale nelle strade deserte.

Un'altra serie molto importante del suo lavoro è “Museum Photographs”, che si afferma rapidamente come una sorta di marchio distintivo della fotografia di Struth. Queste immagini rappresentano i diversi comportamenti dei visitatori nei musei, ma quello che le rende stupefacenti sono le corrispondenze tra quanto rappresentato nel quadro e il comportamento dell'osservatore; si assiste quasi

THOMAS STRUTH, *ART INSTITUTE OF CHICAGO II*, CHICAGO, 1990

a una reciproca contaminazione e trascrizione di dipinti e di vita stessa.

Continuando a parlare di interni architettonici non si può non parlare del lavoro “Offentliche Innenraume” (interni pubblici) di Candida Hofer. “Fotografo spazi pubblici o semipubblici di epoche differenti” dice la fotografa, “Sono luoghi d’incontro, di comunicazione, del sapere, di relax, di svago. Sono stabilimenti termali, alberghi, sale d’aspetto, musei, biblioteche, università, banche, chiese e da alcuni anni giardini zoologici. Tutti gli ambienti hanno uno scopo, e anche gli oggetti al loro interno generalmente hanno uno scopo¹³”.

Sono fotografie a colori (la prima tra gli allievi dei Becher a farlo) che conservano un impulso documentario ma non seguono i modelli di rigida strutturazione dei suoi maestri. Sono ambienti generalmente vuoti: così che l’osservatore, come la fotografa, divie-



CANDIDA HÖFER, *TRINITY COLLEGE LIBRARY DUBLIN I*, 2004

13 S. Gronert, *L'emancipazione* cit., p.25-26, cita A. Ganteführer-Trier, “Von Anfang an. Zum Photographischen Oeuvre von Candida Hofer” in *Candida Hofer Orte - Jahre, Photographien 1968-1999* p. 10

ne testimone della *funzione* dello spazio fissata nell'immagine. È come fare una potenziale visita all'ambiente ritratto in una "pausa della sua esistenza". Il suo tempo sospeso e vuoto ci incuriosisce e ci spinge ad osservare più da vicino ogni singolo dettaglio, con molta più attenzione di quando visitiamo o usiamo fisicamente quei luoghi.

La lezione dei coniugi Becher sotto forma di *educazione alla percezione* ha portato a dare un valore anche all'ordinario (non è a caso furono i maestri di Gabriele Basilico) che trova ancor di più una sua declinazione poetica negli infiniti elenchi di cucchiaini, carte da parati e fotografie ri-fotografate di Luigi Ghirri.

Ma oggi le cose sono molto cambiate. La città è perturbante e caotica, e il risultato che spesso ci consegnano i fotografi sono sì immagini di grande bellezza, ma che finiscono per non riuscire a darci indicazioni: così si oscilla tra osservazione e trascrizione della realtà. Ma anche i fotografi sono cambiati. Sono diventati artisti, immersi nel mercato dell'arte e attenti alle richieste delle loro gallerie più che alla capacità di lettura del futuro.

Così gli allievi della Scuola di Dusseldorf e i fotografi che poi si sono inseriti in questo tipo di rappresentazione oggettiva della realtà, o almeno alcuni di loro, con la loro osservazione pura aggiungono profondità alla riflessione, ma hanno il limite di trascurare gli aspetti sociali e storici, di isolare i luoghi in un tempo sospeso. E a volte l'eccesso di constatazione può essere un limite per il progetto, può togliere alla fotografia le potenzialità progettuali di cui ci preme qui parlare.

Ci è chiaro quindi che mai come oggi per la progettazione della città *ideale* sia necessario fare i conti con quella *reale*, ordinaria, talvolta brutta e casuale, che può darci degli impulsi importanti e non necessariamente negativi. Il riuso temporaneo, l'autoproduzione a diversi livelli di scala, il parassitismo architettonico, la creatività

spontanea degli abitanti fino ai limiti dell'abusivismo (e a volte anche oltre), sono tutti temi che la fotografia è in grado di indagare e che ha indagato di frequente e con successo. E credo che ancora oggi la fotografia possa suscitare domande nelle nostre coscienze, anche se non necessariamente suggerire risposte, e possa aiutarci a conoscere le urgenze in cui viviamo e a correggere delle pratiche. Nonostante la preoccupante incertezza nella quale viviamo, ci sono ancora fotografi che non hanno scelto di chiudersi nella *turris eburnea* dell'autorialità, in vista del mercato dell'arte. Ma che provano ancora a raccontarci e a indagare la città.

Bas Princen, architetto e designer, si colloca nel solco dei New Topographics americani, e nonostante usi quel rigore un po' freddo della fotografia documentaria riesce ancora a farci leggere un futuro, non rassicurante come quello abitato dalle rovine della modernità, ma talvolta anche surreale. Mischiando inquadrature tipiche della fotografia d'architettura con altre dal sapore vedutistico settecentesco ci mostra uno scenario di abbandono, di oggetti che diventano monumenti del contemporaneo, con tutta la loro mole di inquietudine, ma che è anche scenario per l'avvento di qualcos'altro.

Anche Montserrat Soto mette l'architettura al centro del suo lavoro: ma non le interessa l'edificio come composizione, bensì le sue relazioni e interazioni con il contesto sociale e ambientale. Riesce così a ritrarre un sentimento dei luoghi, perché per lei architettura è tutto ciò che la circonda, dove vive, dove passa ...

Il lavoro *Tracking Madrid*, durato oltre dieci anni, è quello più legato al paesaggio urbano e alla memoria. Si mostra quasi come una specie di inseguimento della città, eseguendo come una carrellata sul paesaggio di Madrid. Un aspetto molto importante del lavoro di Soto è il modo in cui le sue immagini vengono percepite. Anziché i libri fotografici o le mostre tradizionali, Soto preferisce le installazioni che pongono il visitatore all'interno di spazi bui circondati da scenari fotografici, con fotografie di grande formato che

sembrano quasi mimare la realtà dei luoghi. Ma non c'è nostalgia nelle sue immagini che piuttosto creano nell'osservatore un disagio, un'instabilità, pretendono dallo spettatore un coinvolgimento, una responsabilizzazione dello sguardo.

Quello che ci insegnano i lavori di Soto in definitiva è che è più importante lo sguardo dell'oggetto, è più importante il modo con cui il soggetto si mette ad esplorare il mondo visibile che il mondo stesso. In questa sensibilità di sguardo risiede ancora tutta la ricchezza della fotografia di paesaggio che ha ancora molto da dare alla progettazione. Se ci saranno occhi che sapranno guardare.

BAS PRINCEN, SHOPPING MALL PARKING
LOT, DUBAI, 2009



2. La fotografia italiana: *frammenti di un panorama*

La fotografia italiana dagli anni Settanta ad oggi ha posto al centro della propria ricerca la riflessione sulle grandi trasformazioni che hanno investito il paesaggio contemporaneo e sulla mutata condizione sociale che ne consegue. Si tratta di un'esperienza che merita grande attenzione anche perché ha inciso sugli sviluppi e sulla maturazione non solo della cultura visiva, ma anche urbanistica e letteraria.

L'attenzione che i fotografi hanno dedicato al rapporto tra uomo e ambiente non ha soltanto avuto un preciso significato di tipo topografico, di misurazione e di descrizione dei luoghi, ma ha anche contribuito (con i numerosi progetti oramai storicizzabili dedicati alle città, e ad ogni aspetto del paesaggio antropizzato) e continua a contribuire (attraverso progetti molto più recenti di tipo partecipativo basati sul coinvolgimento dei cittadini attraverso l'utilizzo dell'immagine fotografica) alla non facile definizione della identità culturale italiana in relazione al suo paesaggio.

La stagione a cui in questa sede si fa riferimento è quella che ha portato alla fioritura, in particolare tra gli anni '80 e '90, di quella che è stata chiamata *scuola italiana di paesaggio*¹⁴, un fronte culturale composto da un gran numero di fotografi.

“Tra di loro vi erano quelli che oggi sono i maestri riconosciuti della fotografia contemporanea, non solo italiana, tutti nati nella prima metà degli anni 40, Gabriele Basilico, Mario Cresci, Luigi

14 Si fa riferimento a una delle definizioni che sono state date a questa scuola, in particolare questa è di Roberta Valtorta.

tili, Raffaella Mariniello, Marco Signorini, Marco Zanta. A loro sarebbero seguiti, in una continuità intermittente ma intrecciata, come in una irregolare ma costante impollinazione di intenti, altri più giovani autori, come Andrea Botto, Michele Buda, Michele Cera, Alessandro Cimmino, Marco Citron, Marcello Galvani, Claudio Gobbi, Francesco Iodice, Armin Linke, Tancredi Mangano, Maurizio Montagna, Claudio Sabatino, e altri ancora, fino ai nostri giorni. Questo elenco ha lo scopo di indicare l'ampiezza del fenomeno anche solo dal punto di vista del numero dei fotografi coinvolti¹⁵. Ed è per lo stesso motivo che qui lo ho riportato integralmente.

Impiegando una fotografia diretta ma non più di tipo reportagistico, bensì di semplice osservazione dei luoghi, questi fotografi fanno coincidere la lettura fotografica del paesaggio in mutamento, nel momento in cui si predispone il passaggio dall'economia industriale a quella postindustriale, con una riflessione sul mondo e sulla propria individualità. Non più "paesaggisti" ma piuttosto intellettuali¹⁶ che si interrogano sulla frattura tra l'uomo contemporaneo e il mondo da lui stesso costruito, questi fotografi mettono in discussione, intrecciano relazioni con scrittori ed architetti, lavorano collettivamente in ripetuti progetti di committenza pubblica spesso dando al loro lavoro un respiro non solo di carattere artistico, ma anche civile.

È una fotografia del quotidiano, attenta agli aspetti minori e mediocri del paesaggio antropizzato, che esprime il disagio del momento storico in cui, dopo le tensioni utopistiche degli anni '60 e '70, la società e la cultura italiana si avviano verso quella che è stata definita la "morte delle ideologie". È il tempo in cui si affacciano

15 R. Valtorta, *In cerca dei luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, p.3-4, in EAD. (a cura di) *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 2013

16 A. C. Quintavalle, *Punti di vista. I modelli della memoria*, in *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Electa, Milano, 1993

i terrains vagues, i vuoti lasciati dalle nuove urbanizzazioni; così quello che i fotografi tentano è la “rappresentazione” di questi paesaggi intermedi¹⁷.



Come sottolinea Roberta Valtorta¹⁸, Roberto Signorini ha collegato questa fotografia alle teorie del pensiero debole, istanza filosofica sviluppata proprio in quegli anni da Pier Aldo Rovatti e Gianni Vattimo. Secondo Vattimo, poiché la progettualità non costituisce più il carattere peculiare dell'uomo libero, le grandi trasformazioni del mondo vengono percepite come prodotto degli automatismi

LUIGI GHIRRI, *SCANDIANO*, 1971, DALLA
SERIE KODACHROME

17 Cfr. A. Frongia – *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico* in R. Valtorta (a cura di) *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 2013

18 R. Valtorta – *In cerca dei luoghi* op.cit.

del sistema e “*ciò che diventa veramente umano è la cura di ciò che è stato, dei residui, delle tracce del vissuto*”¹⁹.

Il momento in cui inizia a delinearsi questa geografia di autori è con l'esperienza collettiva di *Viaggio in Italia*, nato nel 1984 da un progetto di Luigi Ghirri. Saranno un mostra e un libro realizzato da venti fotografi (Barbieri, Basilico, Battistella, Castella, Cavazuti, Chiaromonte, Cresci, Fossati, Garzia, Guidi, Ghirri, Hill, Jodice, Leone, Nori, Sartorello, Tinelli, Tuliozi, Ventura, White) che lavorano “sui vuoti, sulle assenze ... sul non-esistente, in apparenza, delle periferie ... sul bordo, sul margine, sul limite che sono le campagne e le strutture della nostra realtà che sono, almeno dalla rappresentazione fotografica, emarginate”²⁰. Si tratta di un progetto fotografico di autori che cercano nel paesaggio il sentire dell'uomo contemporaneo e il suo interrogarsi. Roberta Valtorta riporta la quarta di copertina del libro definendolo una sorta di “manifesto” e ci sembra opportuno riportarlo anche in questa sede: “Le opere degli autori spostano l'attenzione della fotografia alla cultura quotidiana dell'Italia d'oggi impongono al confronto con il voto di impegno conoscitivo che paralizza altre attività espressive E altri sistemi di comunicazione. La televisione, il cinema, le arti visive appaiono sempre più lontani dal voler conoscere o almeno osservare il volto concreto dell'Italia. (...) L'intenzione è ricomporre l'immagine di un luogo, e antropologico e geografico, il viaggio è così ricerca e possibilità di attivare una conoscenza che non è una fredda categoria della scienza, ma avventura del pensiero e dello sguardo”. È un lavoro che indaga il legame tra il luogo e l'identità, scegliendo di rappresentare il paesaggio del quotidiano e rifuggendo gli stereotipi da cartolina del Bel Paese. Di sicuro tra le influenze che spinsero Ghirri ad avere questa attenzione al quotidiano c'è l'ami-

19 R. Valtorta, ivi p. 13, cita G. Vattimo – *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Feltrinelli, Milano 1981

20 A. C. Quintavalle, “Viaggio in Italia” p.14, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria 1984

cizia con Gianni Celati. Lo scrittore infatti già nel 1979 (già aveva sperimentato la relazione scrittore-fotografo con Carlo Gajani, ancor prima di conoscere Ghirri) con l'articolo *Oggetti soffici* per la rivista "Interarte", inizia già a parlare di una poetica dell'*assoluto quotidiano* ispirandosi alle *Soft Machine* dell'artista americano Claes Oldenburg. Celati trascrive un lungo pezzo dal libro *Store Days*, che commenta così: "Perché questo non è solo un elenco di oggetti e gesti e avvenimenti e usi quotidiani, trasformati in un elenco di forme d'arte. Il che implica una tale attenzione per tutti gli oggetti e gesti e usi quotidiani con cui veniamo a contatto, da far pensare che la promessa utopica possa essere solo quella dell'assoluto quotidiano²¹". Scritto che potremmo affiancare alla lettura de *Il bazar archeologico*, e al saggio di Calvino *Lo sguardo dell'archeologo*: così il quotidiano, insieme con una forma antistorica di archeologia, delinea percorsi di attraversamento nella nuova forma della città. E così nell'esperienza fotografica di *Viaggio in Italia* si delinea un abecedario inedito e "incerto" del paesaggio italiano, diviso in dieci capitoli che indicano non solo luoghi, ma anche atteggiamenti dello sguardo e concetti (*A perdita d'occhio*, *Lungomare*, *Margini*, *Del luogo*, *Capolinea*, *Centrocittà*, *Sulla soglia*, *Nessuno in particolare*, *Si chiude al tramonto*, *L'O di Giotto*).

A questo lavoro ne seguirono molti altri che indagarono il paesaggio. Qui vale la pena sottolineare brevemente l'unica esperienza contemporanea del sud. Mimmo Jodice e Cesare De Seta nella Napoli del dopo terremoto del 1980 collaborano a un vasto e ambizioso progetto, promosso dall'Azienda autonoma di soggiorno, volto a rinnovare l'immagine ancora anacronistica e folcloristica della città. La prima mostra del ciclo è *Napoli '81. Sette fotografie*

21 G. Celati, *Oggetti soffici*, in "Interarte" rivista del circolo artistico di Bologna, n. 17, giugno 1979. Numero curato da Carlo Gajani e intitolato Arte affettuosa, in particolare l'articolo di Celati è uno scritto dedicato alle sculture di Claes Oldenburg. Contenuto in G. Celati con C. Gajani, *Ani-mazioni e incantamenti*, p. 329 e seg., a cura di Nunzia Palmieri, L'Orma editore, Roma, 2017



LEE FRIEDLANDER DA NAPOLI '82. CITTÀ
SUL MARE CON PORTO, 1982

per una nuova immagine; a questa seguono altre quattro mostre e altrettanti libri fino al 1985 quando, purtroppo, il progetto si fermò, probabilmente per questioni economiche o per i cambiamenti ai vertici dell'Azienda. Furono chiamati a partecipare sia fotografi italiani (quasi tutti gli stessi di *Viaggi in Italia*) che internazionali (Claude Nori, Lee Friedlander, Joan Foncuberta e altri) e le loro foto furono le prime a gettare le basi per un dialogo inedito tra la città e la pratica fotografica.

Intanto questa sorta di disagio, di incertezza che l'uomo ha di fronte al paesaggio da lui stesso creato avrà dei influssi anche in campo legislativo. Come si sa, è del 1985 la Legge Galasso sulla tutela del territorio, che introduce i piani paesistici regionali. Si inizia così a preparare il terreno per un'attenzione verso lo stato del paesaggio da parte di enti pubblici e istituzionali, un'attenzione che ha sempre più spinto verso progetti di committenza pubblica rivolti ai fotografi, per indagare le città, le periferie, le aree degradate. Stagione che caratterizzerà gli anni Ottanta e Novanta.

L'altro grande lavoro di cui non si può non parlare è *Esplorazioni sulla Via Emilia. Dal fiume al mare*. Un progetto multidisciplinare che ha messo insieme fotografia, letteratura, cinema, musica, cultura popolare, cucina, memoria ... Vengono coinvolti fotografi non solo italiani, e tra gli scrittori coinvolti ci sono tra gli altri Gianni Celati, Antonio Tabucchi e Italo Calvino che scrive l'Introduzione del catalogo, e sottolinea che i fotografi sono “*tutti impegnati a osservare i luoghi, non per definirli, descriverli, classificarli, ma per aiutare a scoprirli, per guardarli insieme in tanti, con tanti occhi, come per rinforzare la fiducia nella possibilità di trasformarli*”²², oltre che a segnalare la mutevolezza del paesaggio e l'impossibilità di fissarlo in modo definitivo, con un'attenzione particolare allo stato di ab-

22 in R. Valtorta, op. cit., p. 39, cita M. Bizzarri dal dattiloscritto della mostra “Esplorazioni sulla Via Emilia” contenuto in M. Spunta, *Esplorazioni sulla via Emilia e dintorni. La fotografia italiana degli anni '80 in dialogo con la scrittura di paesaggio*.

bandono del paesaggio rurale, ai vuoti, agli orizzonti, alle architetture minori.

Padre di tutti, indubbiamente, è Walker Evans. Da Robert Frank e da Lee Friedlander, prenderanno il rigore documentario della scuola americana. Tra i movimenti a cui maggiormente si guardava in quegli anni c'è quello dei *The New Topographics*, alla cui mostra del 1975 partecipano Stephen Shore, Lewis Baltz, Robert Adams, ma anche gli europei Bernard e Hilla Becher, di cui abbiamo già parlato. La loro è una fotografia "senza stile", oggettiva, come pura registrazione di paesaggi urbanizzati anonimi e marginali. In particolare, Gabriele Basilico prenderà dai Becher il rigoroso metodo tassonomico e da Lewis Baltz l'*amore* per le aree industriali dismesse e le periferie; Luigi Ghirri sarà affascinato dalla fotografia a colori di Shore, Meyerowitz, ma soprattutto da Eggleston di cui prende la vena nostalgica.

È evidente, dunque, l'influenza della fotografia americana: ma non si tratterà di pura imitazione. Non possiamo dimenticare infatti i precedenti italiani, (come il neorealismo, solo per fare un esempio) che hanno portato i fotografi nostrani a manifestare l'esigenza di un rinnovamento linguistico. Si tratta, piuttosto, di un'influenza a livello iconico e visivo, e della scelta di spostare lo sguardo sulle periferie e i suoi vuoti. Ma quello che è il tratto distintivo dei fotografi americani – ovvero la descrizione della *wilderness*, di un paesaggio che viene prima degli abitanti (dove è arrivata prima la natura e poi l'uomo europeo) – in Italia è invece frutto di una serie di intricate e complesse ramificazioni culturali²³ e storiche.

23 Tanto per citarne alcune: nel cinema, il neorealismo di Rossellini, i paesaggi dilatati e lenti di Antonioni, nell'arte, i paesaggi di Boccioni e Balla prima dell'adesione al futurismo, Mario Sironi, Giorgio De Chirico...e poi ogni fotografo avrà le sue influenze storiche e artistiche legate sia al luogo di nascita che alle proprie passioni o studi, come Jodice con il Barocco, il vedutismo napoletano; o Guidi con il Beato Angelico, Piero della Francesca e il cinema della *nouvelle vague*; o Basilico con De Chirico, l'architettura razionalista e tutti i lavori degli architetti con cui lavora...

Nascono così *tante piccole DATAR* negli anni a seguire, che hanno portato, inevitabilmente, al manifestarsi di una sorta di *accademia*²⁴. Ad oggi, comunque, dopo quarant'anni da che queste ricerche hanno preso forma e si sono, potremmo dire, storicizzate, sappiamo che la fotografia ha contribuito a creare una coscienza sul tema del paesaggio italiano, intrecciandosi strettamente con il lavoro di storici e critici dell'arte, architetti e urbanisti, ambientalisti, docenti e molti altri. *“Il lontano, profondo legame tra l'identità e il luogo ha fatto della fotografia di paesaggio un fenomeno rilevante, che ha toccato la cultura italiana, ed è arrivato, talvolta, a mettere qualche piccola radice anche nelle convulse, colpevoli istituzioni del Bel Paese”*²⁵.

A partire dagli anni Duemila quel rapporto così stretto e così importante con la committenza pubblica (predominante, come abbiamo visto, tra gli anni Ottanta e Novanta) inizia a diminuire sia come numero di casi che come ampiezza dei progetti: tra i pochi esempi, *Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea*, che prosegue con metodo e rigore numerose campagne fotografiche legate soprattutto alle grandi opere (costruzione della linea dell'alta velocità tra Milano e Bologna e del MOSE nella laguna veneta).

La prima significativa presa di distanza da quello che era divenuta la fotografia di paesaggio in Italia e in Europa viene dall'architetto milanese Stefano Boeri, che insieme con alcuni fotografi e urbanisti crea il collettivo *Multiplicity*²⁶ e sottolinea che il “paradosso

24 Che porterà poi verso la fine degli anni novanta quasi a un'omogeneità di sguardi...

25 R. Valtorta, *In cerca di luoghi* op. cit., p. 83

26 Multiplicity.lab è un laboratorio di ricerca del Dipartimento di architettura e pianificazione della Facoltà di architettura e società del Politecnico di Milano che realizza ricerche, workshop, discussioni pubbliche ed eventi e studia strategie di intervento che riguardano i processi di trasformazione della condizione urbana contemporanea, entrando in relazione con gli attori e i protagonisti di tale trasformazione. Come si legge nell'introduzione del libro *Milano. Cronache dell'abitare del 2007*. Il collettivo Multiplicity è formato da S. Boeri, F. Inzulza, F. Jodice, G. La Varra, J. Palmesino, L.

insito nel rapporto tra fotografia e città contemporanea nasce ... dall'assoluta inutilità o, peggio, dall'effetto di nascondimento che proviene oggi dalla maggior parte della cosiddetta *fotografia di paesaggio*. Che continua imperterrita a svolgere un esercizio di paziente e inutile rinominazione del territorio²⁷".

Già nel 1996 Stefano Boeri e Gabriele Basilico realizzano un progetto di ricerca sull'urbanizzazione del suolo italiano. *Sezioni del paesaggio italiano* viene presentato al Padiglione Italia ai Giardini della Biennale di Venezia. È organizzato su sei sezioni del territorio: al fine di realizzare una più complessa analisi dello spazio urbano si costruiscono, attraverso dei *montaggi* di fotografia, video e cartografia, quelli che Boeri chiama degli *Atlanti eclettici*, perché "i satelliti hanno intaccato una convinzione profonda nell'architettura e nell'urbanistica: quella che, per capire di più del territorio, occorresse vedere di più del territorio". Complessità che si espleterà con ancora maggiore interdisciplinarietà in occasione del progetto collettivo *Mutations*, presentato nel 2002 a Documenta IX a Kassel. La sezione *USE (Uncertain States of Europe)*, curate da Multiplicity, presenta 26 casi di ricerca condotti da altrettanti network di ricerca in varie parti d'Europa, rappresentativi dei processi di trasformazione dello spazio urbano. Sono oltre 70 gli artisti, architetti, fotografi, operatori culturali coinvolti in questo progetto. Che leggono l'Europa come un'unica immensa città. Dalle miniere di carbone del Tyneside ai vicoli di Mazara del Vallo, dalle strade di Belgrado alle torri di Parigi, dai sottoscala di Elche alle finte Mura merlate di San Marino, dalle frontiere polacche alle Alpi svizzere, lo spazio della Città-Europa viene letta e interpretata come un "dispositivo" che filtra e organizza il movimento delle persone, delle merci, delle idee. Attraverso fotografie, mappe, interviste e ricognizioni

Romito, C. Schmit e P. Vari

27 S. Boeri, *Alcuni paradossi nel rapporto tra fotografia e città contemporanea*, p. 35, in F. Maggia (a cura di), *Instant City: fotografia e metropoli*, Baldini & Castoldi, Milano 2001

in alcuni dei luoghi europei più proiettati nel futuro, la mostra e successivamente il libro propongono un'immagine dell'Europa che cambia di continuo grazie all'autorganizzazione dei suoi abitanti, ovvero all'*uso* che gli abitanti fanno della città. Questa riflessione nasce anche a valle delle nuove dinamiche di marginalizzazione ed esclusione dovute all'espandersi del capitalismo globale, e alle evidenti tensioni sociali dopo gli attentati dell'11 settembre 2001. *Mutations* diviene così una specie di ipertesto nel quale è possibile navigare senza seguire una gerarchia o un indice prestabilito, dove è possibile costruire innumerevoli percorsi attraverso le singole sezioni e il loro vasto apparato documentario.

Intanto, come già accennato, in Italia a partire dagli anni Duemila,



la committenza pubblica inizia a diradarsi: la dimensione di impegno civile e politico che aveva caratterizzato i decenni precedenti si assottiglia ed emerge il fenomeno dell'auto-committenza. Dimensione, questa, che soprattutto per le generazioni più giovani assume

VISTA DELLA MOSTRA "SEZIONI DI PAESAGGIO ITALIANO", BIENNALE DI VENEZIA, 1996

un carattere collettivo e in cui l'utilizzo dei media come la rete²⁸ o la carta stampata stimola un dialogo con il pubblico che cerca di superare una sorta di isolamento culturale.

Sempre in questi anni assistiamo, anche, alla nascita di quella che possiamo chiamare la stagione degli Atlanti, ovvero quella stagione che ha visto la formazione di équipe multidisciplinari – fotografi, architetti, sociologi, antropologi, urbanisti, filosofi – che lavorano sulla città ed elaborano un'estetica documentaria in cui dati, immagini e documenti si mescolano in una progettualità ampia che comprende, in maniera anche suggestiva, grafica, comunicazione e nuovi media, ponendosi più o meno direttamente come strumento del conflitto politico nelle città. È questo il caso della ricerca collettiva di fotografi e architetti del 2007 *Milano. Cronache dell'Abitare* in cui vengono analizzate una serie di luoghi marginali dell'area metropolitana milanese, dei quali sono evidenziate pratiche, modalità d'uso, capacità di adattamento, potenzialità nel prefigurare nuove e diverse socialità. Viene fuori un "atlante degli spazi", composto da testi, mappe, diagrammi, video, articoli di giornale, fotografie di documentazione in cui i temi dell'emarginazione, dell'integrazione, della mobilità e del nomadismo rivelano un potenziale immediatamente politico: si immagina uno sviluppo urbano che si muove in direzione opposta a quello messo in atto dalla guida politica della città, come sottolinea Matteo Balduzzi²⁹, curatore e collaboratore del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MI). Il quale sottolinea anche il ruolo significativo della fotografia nelle emergenti pratiche pubbliche: a seconda delle modalità di lavoro privilegiate, emergono di volta in volta lo sguardo d'autore o

28 Come il caso di *Documentary Platform* in cui sono riuniti i lavori di numerosi giovani fotografi italiani, sito questo pensato non solo per dare visibilità a questi lavori ma anche per generare un più ampio dibattito sul paesaggio italiano. O come i progetti del collettivo fiorentino Terraproject.

29 M. Balduzzi – *Narrazioni collettive dello spazio pubblico*, p. 257 e seguenti, in R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità* op. cit

il concetto di dispositivo e la dimensione relazionale tipica dell'arte degli anni '70.

Un primo livello di presenza è quello della ricognizione sul campo. Si tratta, in questo caso, di affidare alla fotografia una prima presa di coscienza del territorio, destinata a costruire la base dell'intero lavoro collettivo, grazie a una riconosciuta capacità di cogliere segnali, riferimenti visivi, temi possibili, elementi di interesse nella complessità della realtà urbana. Nasce in questo contesto, ad esempio, il lavoro di Paola Di Bello, *Cosa vede Mirafiori, cosa si vede a Mirafiori*, che è parte dell'analisi preparatoria al progetto dei Nuovi committenti a Torino.

Una seconda modalità di collaborazione è l'apporto che i fotografi possono fornire in una visione multidisciplinare della progettazione e della formazione. Molti dei principali autori italiani – Armin Linke, Gabriele Basilico, Francesco Jodice – sono direttamente coinvolti in forma di conferenzieri, tutor di workshop, visiting professor nei momenti di confronto tra discipline che precedono o accompagnano l'analisi dei luoghi all'interno dei pochi progetti pubblici messi in atto. Progetti di arte pubblica o partecipativa che si sono negli ultimi dieci anni affiancati, intrecciati e sovrapposti nelle città al lavoro dei fotografi e a dispositivi di tipo descrittivo e interpretativo della realtà, creando un ampio ventaglio di pratiche che si sono in molti casi consolidate e a volte istituzionalizzate. *“Porre il pubblico, l'interlocutore, la condivisione al centro dei processi creativi costituisce oggi una dimensione imprescindibile per operare consapevolmente sui luoghi, e può forse rappresentare il terreno più fertile per accogliere le pratiche di domani, che si annunciano sempre più laterali, relazionali e condivise³⁰”*.

Negli ultimi anni un contributo interessante ha portato all'affacciarsi di una “pratica alternativa”, come la chiama Berger³¹. Stiamo

30 M. Balduzzi - ivi. p. 323

31 J. Berger, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003

assistendo a un rinnovamento e ad un ampliamento dello sguardo sui luoghi proveniente dal mondo del reportage. Caratterizzato da un'interessante commistione tra stili e generi, in particolare tra il documentario, il reportage e la staged photography. Tra questi a livello internazionale ci sono i lavori degli americani Alec Soth, Tim Davis e dell'olandese Bas Princen, di cui abbiamo già parlato. Questi autori superano il postmodernismo della tradizione fotografica di paesaggio assimilandone alcune tematiche (sia stilistiche che culturali) ma proponendo sperimentazioni innovative.

In Italia questo stesso tipo di fenomeno si articola attraverso una ricerca sul territorio, sia quello materiale, sia quello rappresentato in immagini conservate in archivi pubblici o privati sia ancora quello mediato da un testimonial, singolo abitante o gruppo.

Così la commistione di stili di cui parlavamo mette in luce un nuovo aspetto della fotografia di paesaggio contemporanea: “non è più quasi la sintassi visiva dell'immagine ma la progettualità del lavoro a definirne il senso, il rapporto con la realtà, il valore politico³²”.

Spesso alla figura del fotoreporter solitario, si affianca poi la dimensione del collettivo fotografico, come ambito di lavoro più condiviso e democratico.

Il gruppo Terraproject, composto da Marco Paolini, Simone Donati, Michele Borzoni e Rocco Rorandelli, formatosi a Firenze nel 2006, ad esempio, decide di caratterizzare il reportage con uno sguardo più lento e attento, fin dalla scelta di utilizzare un apparecchio di medio formato.

Molti dei loro progetti indagano soprattutto³³ il territorio italiano. In particolare il libro “4”, accompagnato da scritti di Wu Ming 2, è una raccolta in quattro capitoli che raggruppano le loro immagini

32 M. Balduzzi, *ivi*, p. 282

33 Recentemente il collettivo Terraproject ha lavorato, invece, su un tema di portata globale: il consumo di suolo, con il lavoro-libro *Land Inc.* (2017) dove i fotografi si sono mossi tra il Brasile, l'Etiopia, l'Indonesia, il Madagascar, e le Filippine e l'Ucraina.



secondo i quattro elementi naturali: *Aria*, 2010-2011, sulle città italiane e l'inquinamento atmosferico; *Fuoco*, 2008, su vulcani, eruzioni, gestione dell'emergenza; *Terra*, 2007-2009, sui terremoti, il loro impatto e la costruzione delle new town; *Acqua*, 2009-2010, sulla linea costiera e la speculazione edilizia.

Nello scritto di presentazione del progetto affermano: “Le immagini presentate appartengono a quattro progetti di fotografia documentaria che nascono in momenti diversi e che sono in questa occasione riuniti per fare il punto sia sulla pratica fotografica collettiva dei TerraProject sia su una visione dell'Italia. Questa nuova ricomposizione di immagini e parole sottolinea la natura mai neutra dell'immagine fotografica, una natura che ogni volta viene risignificata dal contesto. L'oggettualità fattuale della fotografia trova il suo senso nell'uso che ne viene fatto. In 4, le immagini sono costruzioni di segni, impronte della realtà, che si confondono con la finzione narrativa restituendoci nuove possibili traiettorie”.

Concludendo riteniamo che quest'ultima tendenza di commistione di generi che sempre più spesso vede anche la collaborazione di fotografi e giornalisti o anche di fotografi che diventano veri e propri ricercatori, sia la nuova strada da percorrere. È la via che più sta prendendo piede non solo in Italia, ma anche a livello internazionale, per il racconto del territorio che abitiamo. Sempre più c'è l'urgenza di raccontare il globale, ma anche di guardare attentamente al locale. E questa capacità di tenere insieme le due dimensioni, che la fotografia possiede, può essere di grande supporto al progetto per

TERRAPROJECT, FOTOGRAFIE DAL LAVORO 4

la città. La dimensione intermedia tra locale e globale, il valore del piccolo e poco costoso, il ruolo dello spazio politico e della rappresentanza sociale sono i temi più urgenti per la progettazione della città. E poi c'è il tema del temporaneo, visto come una delle strade che riesce meglio a tenere insieme tutte queste necessità. È partecipato, è poco costoso, è flessibile. La fotografia in questo panorama può mostrare questi aspetti del vivere quotidiano, dell'autorganizzazione dei cittadini, dei conflitti sociali e può tornare a farci riflettere ancora su cosa significa oggi *abitare la città*.



In *limbo spaces*: lo spazio del tempo

Come si è accennato nell'introduzione, l'ipotesi da cui la tesi prende le mosse è che attraverso la fotografia sia possibile far acquisire una dimensione di *eternità* ad alcune *stati di temporaneità* che interessano spazi *vuoti* della città contemporanea: il tutto con la finalità di mettere a punto dei *materiali di progetto* che possono essere messi a disposizione di coloro che avessero la possibilità o l'obbligo di intervenire su quegli stessi spazi.

La parola *eternità* viene in questo caso legata proprio alla dimensione specifica dello scatto fotografico, che attraverso la sua temporalità istantanea tiene insieme due dimensioni temporanee distinte: il presente istantaneo diventa inevitabilmente passato, ma alcuni suoi caratteri, che sono stati colti istantaneamente potrebbero essere proiettati nel futuro.

Per definire un campo di applicazione che sia ad un tempo centrale nel dibattito contemporaneo, e particolarmente disponibile a una re-interpretazione disciplinare (legata dunque al sapere dell'architetto) che trovi nell'immagine il suo punto di innesco, la ricerca individua una particolare tipologia di spazi, che rientrano nella ormai condivisa definizione di *in between spaces*. Connettendo questa definizione, oltre che alla dimensione spaziale che li identifica tradizionalmente, anche a una dimensione temporale.

Si dice spesso che il nostro tempo è senza futuro. Ripensiamo al saggio di Marc Augé *Che fine ha fatto il futuro?*, ma se è così allora

non vi è più nemmeno il passato, siamo in un eterno presente³⁴.

Orazio Carpezano³⁵ pone l'accento proprio su questa questione scrivendo *“Analogamente all'Angelo della storia di Benjamin, che volge lo sguardo al passato mentre viene vorticosamente sospinto nel futuro, l'uomo contemporaneo avrebbe bisogno delle rovine, perché vive in un mondo divorato dal presente, come sostiene Marc Augé, denunciando il continuo sbilanciamento temporale in cui viviamo. L'affermazione di Augé e l'immagine benjaminiana suscitano una riflessione generale sul significato che ha assunto il Tempo nella cultura contemporanea e, conseguentemente, una serie di domande sulle possibili ricadute di questo tema nel campo dell'Architettura. È quindi interessante ricercare, per esempio, in che modo e con quali limiti una percezione sempre più articolata della temporaneità, come è quella dell'uomo contemporaneo, possa contribuire allo sviluppo della coscienza sullo spazio”*.

Quello che intendiamo in questa sede chiarire è l'importanza del dibattito che negli ultimi dieci anni sta animando il mondo dell'architettura, perché crediamo che il riuso temporaneo non si contrapponga all'*architettura di pietra*, ma sia una strategia che nell'immediatezza del presente riesce ad intercettare tutta una serie di zone d'ombra del reale. Non si può ridurre questo fenomeno solo all'evento o a una “architettura al tempo della crisi”: il temporaneo può divenire dispositivo di interpretazione e messa in evidenza del potenziale di uno spazio urbano.

Rispetto a questa contrapposizione *temporaneità/permanenza* Luca Reale, sottolinea che *“sarebbe più giusto opporre allora il concetto di durata e traccia, in fondo indipendente dalla stessa consistenza fisica di un'architettura”*. Ovvero se ciò che conta è la traccia che dura nel tempo, allora si potrebbe sostenere che l'architettura temporanea potrebbe rappresentare un momento di “eternità” attraverso una

34 v. “Presentismo”

35 O. Carpenzano, *Temporalità dell'architettura*, nota 1 a p.39, in Luca Reale, Federica Fava e Juan López Cano (a cura di), *“Spazi di artificio. Dialogi sulla città temporanea”*, Quodlibet, Macerata 2016.

forma di permanenza nella memoria.

Viviamo in un'epoca e in uno spazio fatto di aeroporti che ti permettono di raggiungere fisicamente ogni parte del mondo; connessioni internet ultra veloci che permettono di raggiungere virtualmente chiunque; Google, Facebook, Twitter e Amazon che promettono città come puri hub di ubiquità, porte di accesso a una geografia smaterializzata.

Ma insieme a questo immaginario di un mondo globale c'è ne è un altro che vive una dimensione molto più locale ed affronta problemi molto più reali e pressanti.

Crisi economiche, instabilità del mercato finanziario, cambiamenti politici, etc. hanno portato al degrado o abbandono di molte aree delle città. E sicuramente uno degli aspetti più evidenti della contemporaneità è che la città è sempre più soggetta a trasformazioni rapide, e anche quando non lo fa fisicamente, è il nostro modo di abitarla che cambia e va sempre più nella direzione dell'indeterminatezza, della precarietà, del nomadismo.

Il territorio deputato al cambiamento, chiamato a rispondere a queste modificazioni è una città vista in controluce fatta soprattutto di vuoti da recuperare.

Gli spazi in-between all'interno del territorio urbanizzato e antropizzato delle città.

In architettura gli spazi vuoti vengono intesi come riserve urbane per la sperimentazione dei sogni collettivi³⁶, e con il progressivo spostarsi della riflessione progettuale dalla funzione all'uso (e allo spazio da esso interessato) prende sempre più vigore la questione del tempo, con un'accezione non più lineare e progressiva, ma fondata su un'idea ciclica del progetto, che viene ora pensato in termini di uso, disuso, rifiuto, riuso.

Pensiamo a tutta quella vasta stagione di studi che ha attraversato

³⁶ Cfr. Isabella Inti, *Temporioso. Manuale di riuso temporaneo di spazi in abbandono in Italia*, altreconomia edizioni, 2015

l'architettura negli ultimi decenni delineando il progetto come un processo, come un esperimento: i territori che ha scelto sono gli spazi del tra, del mezzo, dove prendono corpo sfumature, gradazioni, dove si può afferrare una realtà complessa e stratificata come quella nella quale viviamo oggi.

Possiamo leggere questi luoghi, e chiamarli con differenti nomi, come scarto, vuoti, drosscape, non luoghi, wasteland etc.³⁷ ma quello che interessa alle comunità, e, in modo talvolta diverso, agli architetti, è la loro occupazione/attivazione; e poco importa che sia pubblico, privato, all'aperto o indoor, purché sia teso alla costruzione di uno spazio comune.

Perché gli spazi in-between sono luoghi nei quali non solo gli individui svolgono azioni, ma entrano in relazione tra loro. Sono lo spazio bianco delle città, lo spazio del possibile, delle sfide da realizzare.

In questi luoghi ordinari e abbandonati, con una visione altra della città, si possono aprire nuove finestre, si possono scoprire spazi dal sapore extra-ordinario. Se non altro essi possono avere il pregio/la forza di stimolare un immaginario urbano che possa veder nascere nuovi archetipi, nuove immagini collettive di un futuro a venire più umano e che ci aiuti a guardare da architetti al futuro con maggiore ottimismo e fiducia.

Come suggerisce la pubblicazione *Memorabilia Archive* all'interno della ricerca PRIN *Re-cycle Italy. Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture della città e del paesaggio*, nella quale Sara Marini chiama in causa Martin Heidegger³⁸ per parlarci della necessità

37 Cfr. Marini S., *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet Studio, Macerata 2010; Koolhaas R., *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006; Clément G., *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005; Augé M., *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera Edizioni, Milano 2005; Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004

38 "L'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero si appartengono l'uno all'altra. Essi ci offrono la possibilità di soggiornare nel mondo

di raccogliere “oggetti da portare nel presente per proiettarli al futuro, oggetti scelti tra i tanti che disegnano il paesaggio della realtà e della produzione. Si vuole qui rilevare l'altra faccia della scelta ovvero le presenze escluse, le cose non salvate, le testimonianze che ipoteticamente non entreranno in archivio, le dimenticanze, le assenze”³⁹. In fondo è guardare ancora a quella che Gianni Celati⁴⁰ nel 1972, discutendo con Carlo Ginzburg e Italo Calvino, chiama ‘storia critica’, il cui senso è “quello di risalire al di là delle selezioni di rilevanza compiute dalla tradizione, rimettere in gioco l'oggetto parziale e frammentario e studiarlo al pari del monumento insigne. Al frammentario e al discontinuo, all'escluso e al dimenticato è affidato il compito di contestare l'illusione di uno sviluppo lineare continuo della storia umana e quindi anche le esclusioni compiute in nome di questa idea di sviluppo”.

in modo completamente diverso, ci promettono un nuovo fondamento, un nuovo terreno su cui poterci stabilire, su cui poter sostare senza pericolo all'interno del mondo della tecnica. L'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero ci permettono di intravedere la possibilità di un nuovo modo di radicarsi dell'uomo nel proprio terreno. Questo nuovo modo potrebbe addirittura un giorno risultare adatto per richiamare a noi, seppure in forma mutata, il vecchio modo che oggi sta velocemente scomparendo”. Martin Heidegger – *L'abbandono*, il melangolo, Genova, 1983

39 S. Marini (a cura di) – *Memorabilia Archive*, p.4 in http://docu.iuav.it/182/1/Memorabilia_Archive.pdf

40 G. Celati – *Il bazar archeologico*, p. 202-203, Einaudi, Torino 2000

1. Alcune teorie

Il capitalismo, nel suo avvento, ha disegnato la forma della città, e in particolar modo quella dello spazio pubblico, per esercitare e consolidare il suo potere e la sua capacità di controllo. La struttura della città deve assicurare un certo benessere al lavoratore, soddisfacendone così i bisogni per garantirsi, attraverso la costruzione del consenso, il controllo del potere e dell'ordine sociale. È una forma di dominio che non si cala sulla società dall'alto, ma che sottilmente la pervade dall'interno: così lo spazio diventa apparato della strategia di potere⁴¹.

In particolare Foucault, intorno alla fine degli anni settanta nel suo saggio *Sorvegliare e Punire*, individua una serie di meccanismi non giuridici che, dall'ottocento in poi, il sistema dominante ha cominciato a mettere in atto per disciplinare la vita degli abitanti della città, modificando i loro comportamenti e modi di pensare. Il suo potere di modellamento era messo in pratica attraverso azioni sullo spazio e tramite diverse istituzioni di controllo (come l'asilo psichiatrico, il penitenziario, la casa di correzione, lo stabilimento di educazione sorvegliata, gli ospedali, ecc.) funzionanti secondo uno schema binario, tra ciò che è normale e ciò che non lo è. Foucault riconosce alcune condizioni specifiche necessarie per poter ottenere la disciplina⁴². L'esempio più estremo e oramai anche il più

41 D. Harvey, *La crisi della modernità*, in particolare il capitolo Tempo e Spazio quali fonti di potere sociale, Il Saggiatore, Milano, 2015

42 Foucault riconosce quattro condizioni, applicate tramite la forma e l'uso dello spazio, necessarie per poter ottenere la disciplina: innanzitutto l'arte delle ripartizioni, ossia la separazione dei soggetti nello spazio, che



LEWIS HINE, *POWERHOUSE MECHANIC WORKING ON STEAM PUMP*, 1920

celebre è quello del *Panopticon*⁴³ di Jeremy Bentham, che tanto fa pensare a *Il grande fratello* di George Orwell, l'“occhio vigile” che produce omologazione senza costrizione.

L'esito di queste strategie di potere si realizza sostanzialmente nella frammentazione dello spazio; tramite una dinamica di inclusione/esclusione, in base alla distinzione sociale o economica attraverso le strutture di regolamentazione sociale.

Se la forma, le modalità di uso dello spazio sono aspetti indirizzati e controllati dal potere dominante, bisogna allora cercare di comprendere quale sia lo spazio possibile per innescare degli scenari alternativi. Quali sono, quindi, le pieghe del sistema in cui è possibile piantare i semi di questi scenari alternativi?

Ma l'esistenza di un'egemonia implica anche l'esistenza del suo opposto: potere e contropotere sono sempre in una evoluzione dialettica, che coinvolge lo spazio fisico, sociale, ma anche gli immaginari e le pratiche.

Uno dei primi momenti di contestazione al potere capitalista e allo spazio prodotto dal movimento moderno ha le sue radici negli anni cinquanta. In questi anni l'*Internazionale Situazionista* (1957) aveva formulato un nuovo approccio allo spazio sociale della città in risposta all'omogeneizzazione degli spazi e, di conseguenza, della vita quotidiana, prodotta dall'economia capitalista e dall'urbanistica funzionale. I Situazionisti chiedevano degli spazi urbani mobili e

si realizza attraverso diverse tecniche mirate a collocare ogni individuo in una precisa posizione e a suddividere lo spazio secondo funzioni e gradi di apertura differenti; il controllo dell'attività, per regolare cicli, ritmi di vita e l'elaborazione temporale delle azioni; l'organizzazione della genesi, ossia la serializzazione di attività successive attraverso l'esercizio, che permette un completo controllo sulla durata da parte del potere (ad esempio, attraverso la formazione nella scuola o nell'esercito); infine, la composizione delle forze, ossia la tattica di comporre gli elementi ripartiti per ottenere un apparato efficace e per costruire una macchina il cui effetto sarà massimizzato dall'articolazione concertata delle parti elementari di cui è composta.

43 Cfr. “Premessa: il visuale e l'immaginario” contenuto nella III parte della tesi

un'architettura modificabile, che potessero trasformare la città in accordo con i bisogni e i desideri dei loro abitanti. Il sistema rivoluzionario situazionista era basato sul *desiderio*⁴⁴: cercare nel quotidiano i desideri latenti della gente, risvegliarli e sostituirli a quelli della cultura dominante. Non a caso un loro celebre slogan era “*abitare è essere ovunque a casa propria*”.

Tra i presupposti teorici delle pratiche situazioniste c'era il pensiero del filosofo francese Henri Lefebvre, secondo cui era necessario collegare l'ambiente costruito con il contesto sociale e concepire lo spazio stesso come un prodotto di un'attività sociale. In particolare, nel suo famosissimo saggio *La produzione dello spazio*⁴⁵, si era chiesto quale forma avessero assunto la produzione e il controllo dello spazio in relazione ai processi capitalistici, denunciando la “misera dell'habitat” e dell’“abitante sottomesso ad una quotidianità organizzata”. Difatti il modello urbano proposto dal potere capitalista e il funzionalismo del movimento moderno avevano come obiettivo quello della standardizzazione della vita quotidiana, fondata sulla separazione fra casa, lavoro, svago e mobilità.

Per definire i processi socio-spaziali e la complessità dei loro legami e delle loro dinamiche, Lefebvre aveva individuato tre dimensioni dello spazio: lo *spazio vissuto*, lo *spazio percepito* e lo *spazio concepito*. A tal proposito risulta interessante il lavoro di sintesi e semplificazione fatto da David Harvey⁴⁶, nel suo saggio *La crisi della modernità*, partendo dalle teorie di produzione dello spazio di Lefebvre, e in particolare dalle tre dimensioni da lui indicate, e rispettivamente:

1. Le *pratiche spaziali materiali* si riferiscono ai flussi, ai trasferimenti e alle interazioni di ordine fisico e materiale che avvengono nello spazio e attraverso lo spazio in modo tale da assicurare la produzione e la riproduzione sociale.

44 Cfr. F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006.

45 H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano, 1976.

46 D. Harvey – *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1990

2. Le *rappresentazioni dello spazio* comprendono tutti i segni e i significati, i codici e la conoscenza, che permettono a tali pratiche materiali di essere discusse e comprese, sia nei termini del senso comune di ogni giorno sia nei termini del gergo talvolta arcano delle discipline accademiche che si occupano delle pratiche spaziali (l'ingegneria, l'architettura, la geografia, l'urbanistica, l'ecologia, e così via).

3. Gli *spazi di rappresentazione* sono invenzioni mentali (codici, segni, "discorsi spaziali", programmi utopistici, paesaggi immaginari e persino costruzioni materiali come gli spazi simbolici, specifici ambienti edificati, dipinti, musei, e così via) che immaginano nuovi significati o nuove possibilità per le pratiche spaziali.

Per le riflessioni che questa tesi propone è particolarmente significativa la notazione seguente di Harvey: "*Se è vero che il tempo è sempre memorizzato non come fluire, ma sotto forma di ricordi di luoghi e spazi di cui si è avuta esperienza, allora la storia deve lasciare il posto alla poesia, e il tempo deve lasciare il posto allo spazio, quale materia fondamentale di espressione sociale. L'immagine spaziale (e soprattutto l'immagine fotografica) acquista allora un'importante potere sulla storia*". L'idea che l'immagine spaziale abbia una capacità di incidere sulla storia viene potenziata dalla sottolineatura del fatto che le tre dimensioni dello spazio, quella vissuta, quella percepita e quella immaginata non siano disposte con una logica lineare ma istituiscano tra loro relazioni più complesse: "*Gli spazi di rappresentazione ... possono non solo influenzare la rappresentazione dello spazio ma anche fungere da forza produttiva materiale rispetto alle pratiche sociali*"⁴⁷. Egli considera le relazioni dialettiche fra queste dimensioni come il fulcro di una tensione drammatica attraverso cui può essere letta la storia delle pratiche spaziali. In particolare, a proposito degli spazi vissuti, Lefebvre dice: spazio "*vissuto attraverso le immagini e i simboli che l'accompagnano, spazio degli 'abitanti' e degli 'utenti', ma*

47 D. Harvey, *ivi*, p.269

anche di certi artisti e forse anche di coloro che descrivono e sono convinti di descrivere soltanto: gli scrittori, i filosofi. È lo spazio dominato, dunque subito, che l'immaginazione tenta di modificare e di occupare. Esso ricopre lo spazio fisico utilizzando simbolicamente i suoi oggetti. Gli spazi di rappresentazione tendono dunque ... verso sistemi più o meno coerenti di simboli e segni non verbali”⁴⁸.

La dialettica triplice di Lefebvre, spazi vissuti/spazi percepiti/spazi concepiti, viene reinterpretata dal geografo della scuola di Los Angeles, Edward W. Soja⁴⁹, considerando gli spazi vissuti come un “primo spazio”, quelli percepiti come un “secondo spazio” e quelli concepiti come un “terzo spazio” - *Thirdspace* appunto. Un esempio di terzo spazio portato da Soja sono gli “spazi altri” o “contro-spazi” chiamati “eterotopie” da Foucault.

Anche la pratica architettonica ha sperimentato alcuni tentativi di opposizione ai rigidi dettami del funzionalismo. In particolare parliamo delle posizioni di critica assunti dal Team X all'interno dei CIAM. I membri del Team X suggerivano soluzioni più flessibili che prestassero maggiore attenzione alla componente umana. A questo scopo ripresero a studiare la forma della città, letta come palinsesto di associazioni umane. Scrivono gli Smithson nel 1957 (stesso anno dell'Internazionale Situazionista): *“Il nostro funzionalismo tenta di costruire qualcosa partendo dall'accettazione della realtà della situazione, con tutta la sua confusione e le sue contraddizioni. Di conseguenza, abbiamo realizzato una pianificazione architettonica e urbanistica che, attraverso la forma costruita, può conferire significato al cambiamento, alla crescita, al flusso, alla vitalità della comunità”*. Sempre gli Smithson coniarono a metà degli anni '50 il termine

48 D. Harvey, *ivi*, p. 249

49 E. W. Soja, *Thirdspace: expanding the scope of the geographical imagination*, in (a cura di Alan Read) *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture and the Everyday*, Routledge, 2000.



P.&A.SMITHSON. *URBAN RE-IDENTIFICATION GRID*, 1953

*As Found*⁵⁰ intendendo quella capacità di guardare diversamente e dare nuovo significato a ciò che è ordinario; l'*As Found* è un comportamento politico, un'attitudine antiutopica e ha una forte componente etica. Lo consideravano innanzitutto un procedimento che accomunava molte discipline (l'architettura, l'arte, il cinema, la fotografia, il teatro) allo scopo di individuare un comune filone di ricerca; una ricognizione percettiva della realtà che costituiva la base necessaria per radicare l'architettura non solo nei bisogni delle persone, ma anche nel loro immaginario collettivo.

Noti a tutti, sono, invece, gli immaginari utopici degli anni sessanta degli Archigram e dei due giovani studi italiani degli Archizoom e dei Superstudio, che non a casa decisero di usare come strumento di rottura proprio le immagini che come vedremo nella terza e ultima parte riescono ad attingere direttamente all'immaginario di ognuno di noi. All'incirca negli stessi anni Constant e Yona Friedman, invece, immaginavano l'architettura come il mezzo attraverso il quale rendere possibile un uso diversificato nel tempo. L'obiettivo della flessibilità era quello di porre particolare attenzione agli eventi e agli episodi temporanei. E anche se l'esito più evidente della loro riflessione sembra segnato soprattutto dagli aspetti tecnici e tecnologici, ritengo che il loro merito sia stato quello di spostare lo sguardo sull'uso che gli abitanti potevano fare degli spazi sfruttandone al meglio la flessibilità.

Le proposte teoriche fin qui analizzate hanno, quindi, il pregio di

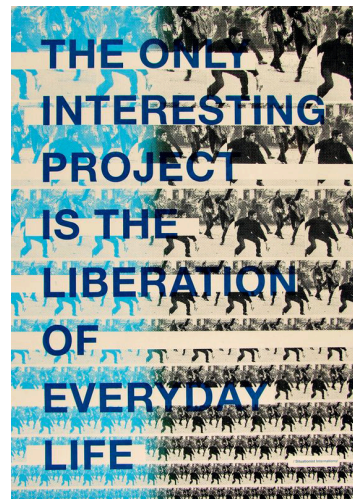
50 A&P Smithson – *Ordinariness and Light*, MIT Press, 1970

porre l'attenzione sugli abitanti, e sulla loro capacità di trasformazione della città. Sono i presupposti teorici che hanno poi portato l'architettura a considerare l'esercizio delle pratiche quotidiane come rivoluzionarie della forma stessa della città. Parafrasando Lefebvre, in un certo senso, la vita quotidiana rappresenta la più grande invenzione della città.

La vita quotidiana è quello che rimane dopo che lo spazio urbano viene scomposto nelle diverse parti che lo compongono. Tra di esse si crea un vuoto che la pratica quotidiana, attraverso relazioni, incontri, discussioni, ovvero tutto ciò che non è riducibile allo stato di oggetto, tende a colmare. Nell'organizzazione del sistema capitalista, secondo Lefebvre la vita quotidiana è il luogo della "riproduzione dei rapporti di produzione". In questo luogo, però, sono in grado di formarsi anche quelle necessità che costituiscono lo stimolo alla trasformazione dell'ordine sociale esistente.

Il teorico e gesuita francese Michel de Certeau⁵¹ descrive le pratiche messe in atto nella vita quotidiana come un modello simile alla linguistica, in cui un vocabolario, una grammatica e una sintassi vengono adoperati per articolare un linguaggio, e quindi, la comunicazione. Allo stesso modo gli abitanti nel loro spazio urbano manipolano e trasformano il loro "linguaggio", ossia le pratiche quotidiane, per adattarlo alle proprie necessità, creando le proprie pratiche, reti e significati. De Certeau descrive questa pratica come "un modo di pensare applicato a un modo di agire, un'arte di combinare che non può essere dissociata da un'arte di utilizzare"⁵². Secondo questa visione, insomma l'abitante della città usa questo sistema per definire il proprio rapporto con i luoghi, al fine di soddisfare i propri bisogni ed interessi. Queste pratiche che possiamo

UN MANIFESTO DELL'INTERNAZIONALE
SITUAZIONISTA



51 M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2012 (I ed. 1984)

52 ivi. p. 70

chiamare “trasformative” sono un modo per opporsi sottilmente alle regole e all’omologazione del potere dominante. Sono queste pratiche, dice de Certeau, a dare senso agli spazi trasformandoli in luoghi⁵³ che costituiscono la sintesi delle interazioni tra gli immaginari, le culture e gli spazi. Probabilmente il valore essenziale della pratica della quotidianità è la sua capacità di mettere insieme l’immateriale con il materiale.

Se la vita quotidiana, così come precedentemente avanzato da Lefebvre e de Certeau, è l’unico campo possibile di contestazione, forse allora è più opportuno parlare di un’opposizione al sistema dominante con posizioni modeste e di piccola scala, piuttosto che guardare ancora ad una contestazione sviluppata dalla società, intesa come un unico insieme di individui. Ma nella loro minutezza, con il loro approccio “debole”, sempre più negli ultimi anni si è riscoperto il ruolo della cittadinanza attiva, che agisce sul territorio stimolando la riflessione su nuove opportunità e su nuove domande per lo spazio urbano. È quello che oggi chiamiamo i *beni comuni*, ovvero quegli spazi che vengono considerati vitali proprio da quei soggetti che si organizzano in maniera autonoma, ovvero quelli che definiscono la “cittadinanza attiva”. Il processo di appropriazione da parte di questi cittadini è un’azione costruttiva che consiste, tramite la pratica dello spazio, in un atto di identificazione, ossia nel riconoscimento dell’appartenenza ad un certo luogo. L’attivazione di questo processo, che coinvolge gli abitanti nella costruzione e gestione dei propri spazi di vita, è necessaria per il recupero del *diritto alla città*.

53 de Certeau effettua una distinzione fra il luogo, legato alla fisicità, all’ordine tra gli elementi, alla univoca posizione degli oggetti, alla loro stabilità, e lo spazio che, invece, richiede l’azione, il tempo, l’uso. Per questo chiamo lo spazio un “luogo praticato”.

2. Avete detto vuoto?

“**vuòto** (ant. o pop. **vòto**) agg. [lat. volg. **vocītus*, da *vacītus*, part. pass. di un verbo **vacēre* «vuotare», con la stessa radice di *vacuus* «vacuo, vuoto»]. – a. Privo di contenuto, che non contiene nulla, che non ha nulla dentro di sé (il contrario di *pieno*).”
Vocabolario della lingua italiana Treccani

Giuseppe Samonà⁵⁴ ha suggerito un’interpretazione dei vuoti della città che è all’origine del modo con cui questa ricerca introduce e usa il tema del vuoto. A Samonà non interessa tanto la struttura formale dei vuoti, ma la loro potenzialità rivelatrice ed acceleratrice: i vuoti urbani sono per lui l’occasione di rendere leggibile la struttura e il carattere della città, spazi questi considerati un “valore”, “da stimolo per la formazione attuale della città.” Non è tanto la loro forma, dunque, ma il loro carattere che fa di questi spazi degli elementi potenzialmente “interessanti”. Nell’ottica di questa tesi questa dimensione “in potenza” viene caricata di un significato diverso che accentua la potenzialità immaginativa e trasformativa del loro essere temporalmente sospesi. Del loro essere doppiamente “in between”.

In epoca recente questi spazi hanno avuto svariate declinazioni:

54 G. Samonà, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l’esperienza urbanistica dell’eterogeneo*. In Id., *L’unità architettura urbanistica*, Franco Angeli Milano 1975

‘scarti’⁵⁵, ‘junkspace’⁵⁶, ‘terzo paesaggio’⁵⁷, ‘non-lieu’⁵⁸, ‘rovine’⁵⁹, ‘terrain vague’... e non è per caso che, per poter definire questi spazi, più che approfondire la ‘questione materiale’ del vuoto (e quindi della sua forma) si parta, invece, da una speculazione filosofica sul termine. È solo approfondendo il concetto di vuoto, il suo lato ‘im-materiale’ che potremo meglio capire e quindi individuare questo arcipelago di spazi.

Se la parola vuoto non basta, possiamo però ragionare sul verbo *to void* : il suo essere transitivo fa traslare il discorso sul significato di ‘sgomberare, fare spazio, fare posto’. Insomma come dice Dario Gentili⁶⁰ “significa fondamentalmente rendere un determinato spazio disponibile, pieno o vuoto che sia”.

In tedesco il concetto di ‘fare spazio’ è espresso dalla parola *Raumen* (che ha la stessa radice di spazio ‘Raum’, così come *choréo*, verbo connesso al sostantivo *chòra*⁶¹, vuol dire fare spazio, fare posto, ritirarsi). Concetto questo trattato sia da Martin Heidegger che da Walter Benjamin.

Heidegger in “L’arte e lo spazio” dice: “ Il fare-spazio (*Raumen*) porta il libero, l’aperto per un insediarsi e un abitare dell’uomo.

55 Sara Marini – *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet Studio, Macerata 2010

56 Rem Koolhaas – *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006

57 Gilles Clément – *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005

58 Marc Augé – *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della sur-modernità*, Eleuthera Edizioni, Milano 2005

59 Marc Augé – *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004

60 D. Gentili – *Void, Chòra, Raumen: Derrida, Heidegger, Benjamin* in Millepiani Urban 6/2014

61 “Chòra riceve, per dare luogo, tutte le determinazioni, ma non ne possiede alcuna in proprio. Essa le possiede, le ha, giacchè le riceve, ma non le possiede come delle proprietà, non possiede niente in proprio. Essa non “è” nient’altro che la somma o il processo di quanto giunge ad iscriversi “su” di lei, circa il suo soggetto, [...]” J. Derrida, *Chòra* in *Il segreto del nome*, Jaca Book, Milano 1997, pp. 56-57

Il fare-spazio è, pensato in ciò che gli è proprio, libera donazione di luoghi in cui i destini degli uomini che vi abitano si realizzano nella felicità del possesso di una patria o nell'infelicità dell'esserne privi o nell'indifferenza rispetto all'una o all'altra di tali possibilità. [...] Fare-spazio conferisce la località che appresta di volta in volta l'abitare. Fare-spazio è libera donazione di luoghi. Nel fare-spazio parla e si cela al tempo stesso un accadere.”⁶²

Il Raumen è la condizione di possibilità perché qualcosa accade e abbia luogo. È in quest'ottica che in questa ricerca si definiscono gli spazi vuoti come 'gli spazi del possibile'.

Valore che viene ripreso più recentemente da Manuel de Solà-Morales nel 1999 quando il vuoto viene visto, potremmo dire, in prospettiva, con la ormai celebre espressione delle “distanze interessanti”, dove la dimensione e la “consistenza” del vuoto lo trasforma in un elemento connettivo per la città.

Allo stesso modo Benjamin riprende il termine Raumen in *“Il carattere distruttivo”* dove l'accento non è posato sul senso della ri-costruzione, ma piuttosto sulle potenzialità di un determinato spazio che il Raumen rende possibile. Dice: *“il carattere distruttivo conosce solo una parola d'ordine: fare posto; una sola attività: evacuare (Raumen). Il suo bisogno di aria fresca e di uno spazio libero è più forte di ogni odio. [...] Il carattere distruttivo non ha in mente alcuna immagine. Ha poche esigenze, e la minima è: sapere cosa subentra a ciò che è distrutto.”*⁶³

Così Benjamin parte dall'idea paradossale di 'distruzione' (Destruktion) per concepire invece un Raumen che non sia soltanto una reazione alla distruzione e all'annichilimento, ma che sia di per sé costruttivo. Ricordandoci che queste riflessioni precedono, visionariamente, lo spettacolo della distruzione e devastazione del-

62 M. Heiddeger – *L'arte e lo spazio*, il melangolo, Genova 2000, p. 27

63 W. Benjamin – *Il carattere distruttivo*, in *Opere complete IV*, Einaudi, Torino 2000, p.521

la Seconda Guerra Mondiale, e analizzando queste ‘immagini di città’ che disseminano l’opera di Benjamin, un caso emblematico è Napoli e la sua ‘porosità’, dove costruzioni e rovine spesso si fondono in un unicum. “In angoli come questi è difficile distinguere le parti dove si sta continuando a costruire da quelle oramai in rovina. Nulla infatti viene finito e concluso. La porosità non si incontra soltanto con l’indolenza dell’artigiano meridionale, ma soprattutto con la passione dell’improvvisazione. A questa in ogni caso vanno lasciati spazio e occasioni.”⁶⁴ Ed anche: “Porosa come questa pietra è l’architettura. Struttura e vita interferiscono continuamente in cortili, arcate e scale. Dappertutto si conserva lo spazio vitale capace di ospitare nuove, impreviste costellazioni. Il definitivo, il caratterizzato vengono rifiutati.”

Un termine ripreso poi decenni dopo, durante quel periodo chiamato del “rinascimento napoletano”, quando la casa editrice Cronopio pubblicò una raccolta di interviste⁶⁵ a registi, filosofi e altri, tra i quali Mario Martone e Massimo Cacciari, in cui ci si interrogava, a partire dalla ‘porosità’, per indagare che ne era di Napoli. Che a volte è spugna e a volte mostra invece il suo carattere di invarianza, di immutabilità che pervade le dinamiche e il metabolismo urbano.

Come per Benjamin le immagini di città sono esercizi di sguardo, modalità attraverso cui poter cogliere i dettagli, i movimenti fugaci, i segni delle molteplici temporalità che attraversano lo spazio urbano, così in questa ricerca si cerca di indagare, trovare e rappresentare l’eterogeneità di questo arcipelago di oggetti minuti che sono in attesa di nuova vita, che sono l’occasione per aggiungere nuovi usi e funzioni in questa parte di città.

64 W. Benjamin (con Asja Lacis) – *Napoli* in *Opere complete*, II, Einaudi, Torino 2000, p. 40

65 C. Velardi (a cura di), *La città porosa, conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992

Gli spazi di cui parliamo sono quegli spazi abbandonati, vuoti, frammentari, su cui esiste tutta una vasta letteratura di riferimento. Lungi dal tentare una definizione esaustiva di ognuno di questi termini procediamo a una lettura tesa alla definizione del carattere di indeterminatezza di questi spazi.

Probabilmente il primo ad aver affrontato il tema dei frammenti residuali è stato Aldo van Eyck con l'intuizione dell'*in-between* come terreno di evoluzione della città e dove si possono costruire nuovi equilibri. Van Eyck ha il merito di proporre un'interpretazione dei vuoti urbani che sovverte il sistema urbanistico normativo imposto dal movimento moderno, a favore di un approccio maggiormente pratico e situazionale, in linea con i principi maturati all'interno del Team X. Attraverso la sperimentazione di circa ottocento playground ad Amsterdam, van Eyck ha dimostrato come la città sia un artefatto costituito da frammenti diversi che il vuoto può dinamicamente riarticolare.

Gli altri termini di cui abbiamo tutti sentito parlare sottolineano l'aspetto dell'abbandono (*wasteland, brownfield, derelict land, unused space*), o dell'essere senza nessuna attività urbana (*white area, spazio bianco, blank space*), o ancora della vuotezza e sospensione (*vacant land, free zone, vacío urbano, terrain vague*). Si percepisce un'idea negativa di carenza e di indeterminatezza. Ma qui, più attentamente questi luoghi, si vuole invece sottolineare il potenziale evocativo che essi possono avere per la città.

Gli spazi sospesi, a cui si fa riferimento, sono caratterizzati da una mancanza o da una sospensione della determinatezza che spesso si traduce nella percezione di avere un'opportunità di scelta, come uno spazio che apre ad altre possibilità: alle attività non previste, a quelle attività che non hanno alcun altro posto nello spazio urbano. L'indeterminatezza, quindi, non va considerata come un limite, bensì come uno stimolo. Walter Benjamin, già negli anni '20, in un momento storico in cui si cercava con i grandi piani di definire tut-

ta una serie di principi omogeneizzanti al fine di controllare la città, indica invece come valore da preservare due aspetti: l'indefinitezza e la porosità. E abbiamo già visto come questa qualità Benjamin la ritrovi, "messa in vista" a Napoli: l'immagine della città *porosa come questa pietra*, e la stessa sua vita pubblica, lo porteranno a scrivere e a riflettere su una città che vive in una sorta di scena permanente e in un potenziale teatro di incontri. La struttura urbana di Napoli gli mostrò come la città sia in uno stato di continuo movimento e in costante ricerca di un equilibrio. "*Dappertutto si lascia lo spazio vitale capace di ospitare nuove, imprevedute costellazioni. Il definitivo, il codificato vengono rifiutati. Nessuna situazione, così com'è, sembra pensata per sempre, nessuna forma impone così e non altrimenti*"⁶⁶. In questo senso la porosità individua una struttura spazio-temporale, Benjamin sembra dirci quasi che questi pori urbani esistono solo attraverso un'attivazione degli abitanti che li usano.

Come abbiamo visto precedentemente la metropoli contemporanea è densa di luoghi apparentemente senza identità, li abbiamo chiamati spazi residuali, non-luoghi, *terrain vague* e in molti altri modi. Ma la caratteristica che più ci interessa è quella che li configura come spazi in attesa, *in limbo spaces* per l'appunto. E questi spazi, sospesi e incerti, diventano rifugio delle sacche di popolazione marginali, che se ne appropriano trasformandoli in funzione delle loro esigenze. Quindi laddove la città è porosa, instabile, liquida, la possibilità di sperimentare è massima. E questo è molto simile a ciò che accade nell'ambito naturale, in cui i processi rigenerativi e la ricchezza biotica conquistano gli spazi interstiziali, abbandonati, in un modello che Gilles Clément chiama *terzo paesaggio*⁶⁷.

Nella sua ricerca teorica e pratica Clément si muove su una doppia

⁶⁶ W. Benjamin, *Napoli* in *Opere Complete*, vol II, p. 39, Einaudi, Torino 2000

⁶⁷ G. Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2005.

scala dimensionale, quella del pianeta e quella dell'interstizio, della *friche*⁶⁸, ovvero quegli spazi residuali e tenui ma con un forte valore simbolico. Clément continua sottolineando che solo in questi spazi di terzietà, indefiniti e senza una funzione, molte specie trovano rifugio rendendo quegli ambienti ecologicamente molto più ricchi degli ambienti strettamente definiti.

Questi spazi differenti, *spazi altri*, Foucault⁶⁹ li chiama *eterotopie*⁷⁰. Secondo il filosofo francese, le eterotopie costituiscono uno straordinario oggetto di interesse poiché rappresentano le più grandi riserve di *immaginazione* disponibili sul territorio urbano. Sono quegli spazi, in opposizione agli spazi definiti e legittimati, che rappresentano, stimolano e sovvertono gli spazi "normali", ovvero quelli legittimati dalla società. Anche Lefebvre nel suo scritto *La rivoluzione urbana* del 1970, quindi prima della costruzione della sua dialettica triplice, parla di "spazi eterotopici", ma in maniera diversa da Foucault, perché politicamente molto più connotati. David Harvey⁷¹, a tal proposito, definisce gli spazi lefebvriani come *degli spazi di possibilità liminali dove "qualcosa di diverso" non solo è possibile ma necessario per definire delle traiettorie rivoluzionarie*. Quello che entrambe le due definizioni hanno in comune di certo è il loro carattere di possibilità, di speranza e di sovvertimento che quei luoghi hanno. Foucault non a caso ha paragonato il concetto di eterotopia a una nave carica di promesse di avventura per la sua

68 La friche è il terreno non coltivato o che ha cessato temporaneamente di esserlo. Il termine francese non ha equivalenti nelle altre lingue. Secondo Clément in *Il giardino in movimento: da La Vallée al giardino planetario*, le friche sono sempre esistite e la storia le riconosce come una perdita di potere dell'uomo sulla natura.

69 M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006 e M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano, 2002

70 Il termine eterotopia deriva dal greco, laddove eteros significa sia "l'altro fra i due", sia differente, opposto, alieno, mentre tópos indica lo spazio e il luogo, ma anche l'occasione e l'opportunità.

71 D. Harvey, *Città ribelli. I movimenti urbani dalla comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Il Saggiatore, Milano, 2013.

ciurma di pirati!

Nonostante le diverse nomenclature che questi luoghi possono avere, come abbiamo visto finora, ciò che hanno in comune è la loro potenzialità di trasformazione, il loro essere indeterminati e quindi, proprio per questo, il luogo del possibile. Tuttavia questi ultimi sono spesso percepiti come spazi negativi, ed è per questo che la sfida è quella di elevarli da una condizione di invisibilità a spazi densi di significato, capaci di attivare un immaginario rivoluzionario, in cui una cittadinanza attiva può sviluppare azioni di costruzione di un'identità comune. Per fare ciò è necessario trovare un nuovo modo di guardare agli spazi vuoti della città, che sia capace di generare così nuove “specie di spazi⁷²”.

72 G. Perec, *Specie di Spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 2009 (I ed. 1974)

3. Progetti “a tempo”

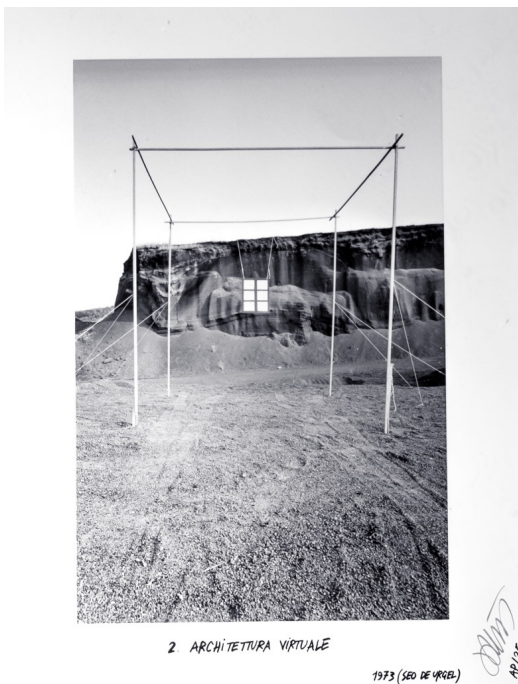
“Osessionati dalla purezza e dalla permanenza, dobbiamo imparare a deperire. Imparare a vedere la continuità nel flusso, le traiettorie e gli svelamenti progressivi. Queste tracce ci danno nel presente una presa sul passato e sul futuro, impossibile per le cose immobili e non miste”.

Kevin Lynch, *Deperire*

Guardando allo stato dell'arte, in Italia come in Europa, delle pratiche che hanno investito questi luoghi si è notato come negli ultimi dieci anni una strategia che permette di ridare questi spazi alla collettività, attraverso una partecipazione e una progettazione dal basso, sia quella del 'riuso temporaneo'. Scelta non casuale ma che nasce alla luce di tutta una serie di considerazioni sulla modernità liquida⁷³ nella quale ci troviamo a vivere, al problema ecologico del consumo di suolo⁷⁴, e del neo-nomadismo delle attuali generazioni.

73 Zygmunt Baumann – *Modernità liquida*, Laterza, Bari 2002

74 Rapporto ISPRA 2014. Il 26 marzo 2014 l'ISPRA (Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale) che è un centro particolarmente attento al problema del suolo consumato dichiara: “Il sistema di monitoraggio ISPRA permette, attualmente, di ricostruire l'andamento del consumo di suolo in Italia dal secondo dopoguerra ad oggi e mostra una crescita giornaliera del fenomeno che non sembra risentire dell'attuale congiuntura economica e continua a mantenersi intorno ai 70 ha al giorno, con oscillazioni marginali intorno a questo valore nel corso degli ultimi vent'anni”. Le stesse relazioni ISPRA hanno, peraltro, ben delineato l'immagine italiana del disastro: “Si tratta di un consumo di suolo pari a circa 8 mq al secondo che continua a coprire, ininterrottamente, notte e giorno, il nostro territorio con asfalto e cemento, edifici e capannoni, servizi e strade, a causa dell'espansione di aree urbane, spesso a bassa densità, di infrastrutture,



ETTORE SOTTASS, *ARCHITETTURA VIRTUALE*,
1973

Perché qui la temporaneità non è una scappatoia per l'architettura che non vuole assumersi responsabilità, ma è la chance che ci permette di dare territori sempre appetibili, funzionali, flessibili e vitali alle popolazioni attuali e future, più o meno stabili, che abitano e abiteranno la nostra città.

Il sociologo polacco Zygmunt Bauman sostiene che negli ultimi 40 o 50 anni siamo passati da, quello che lui definisce, una modernità solida a una liquida. La modernità solida era basata sulla convinzione che fosse possibile rendere il mondo perfetto e completamente razionale. Il cambiamento era visto solo come temporaneo e che quindi si trattava solo di acquisire abbastanza informazioni, conoscenze e capacità tecnica per costruire un mondo che non richiedesse più ulteriori cambiamenti. La modernità solida era impegnata nel trasformare ciò che era sconosciuto e incerto in un controllo perfetto della natura, creando gerarchie, regole e nome. Tutti questi meccanismi di controllo servivano a far sparire le proprie insicurezze personali, e a far sì che gli aspetti caotici della vita umana apparissero invece ordinati e familiari.

Bauman sostiene che siamo passati a una fase di modernità liquida, una fase che, come un liquido, non può mantenere la sua forma per molto. Non crediamo più che raggiungeremo uno stato di perfezione: il cambiamento è qui per rimanerci, quasi come una condi-

di insediamenti commerciali, produttivi e di servizio, e con la conseguente perdita di aree aperte naturali o agricole. I dati mostrano, a livello nazionale, un suolo ormai perso di che è passato dal 2,9% degli anni '50 al 7,3% del 2012, con un incremento di più di 4 punti percentuali. In termini assoluti, si stima che il consumo di suolo abbia intaccato ormai quasi 22.000 kmq del nostro territorio" (ISPRA, 2014).

E ancora: "Nel 2012, in 15 regioni viene superato il 5% di suolo consumato, con le percentuali più elevate in Lombardia e in Veneto (oltre il 10%) e in Emilia Romagna, Lazio, Campania, Puglia e Sicilia dove troviamo valori compresi tra l'8 e il 10%". Probabilmente questo è uno dei motivi che, il 18 dicembre 2013, ha spinto il Parlamento italiano verso una proposta di legge bipartisan col nome "Norme per il contenimento del consumo di suolo e la rigenerazione urbana". Si fa quindi sempre più pressante ed imminente il dibattito sul riuso/riciclo dell'esistente.

zione permanente della vita umana. Ovviamente questo fa crescere sentimenti di incertezza e di indecisione: ci troviamo così a dover fronteggiare nuove sfide, viviamo una forma di ‘nomadismo’ in cui ci troviamo a cambiare di stato, di lavoro, di casa, di sposi e di valori. Una vita così frammentata richiede agli individui di essere flessibili ed adattabili, di essere capaci di cambiare velocemente tattica senza un preavviso.

Nell'introduzione a *Spazi d'artificio. Dialoghi sulla città temporanea*, Luca Reale, Federica Fava e Juan Lopez Cano, pongono l'accento su una questione interna alla nostra disciplina, ovvero il prevalere del concetto di spazio su quello di tempo. Ma le trasformazioni che oggi attraversano la città, ancora più evidenti dopo la crisi del 2008, come le architetture incompiute, spazi vacanti, centri storici abbandonati, “raccontano piuttosto il fallimento di un pensiero dal quale ripartire verso nuovi fondamenti pratici e teorici. (...) La costruzione, intesa come azione, ma anche evento, uso, smontaggio e riciclo, sembra oggi il tema centrale rispetto alla durata”⁷⁵.

È un argomento questo molto trattato oggi ma sembra che Kevin Lynch, nel testo *Wasting Away*, abbia anticipato di trent'anni le questioni attuali. L'autore osserva l'architettura e la pianificazione attraverso il tempo: “imparare a deperire” significa prendere coscienza della durata reale delle cose, considerandone, dal principio, la fine.

Emerge, quindi, un'idea di pianificazione come forma di sperimentazione temporanea, per poter rispondere velocemente a necessità sempre meno omologabili. E queste pratiche *reversibili* sono per natura aperte al confronto con altre discipline.

“Convinti che l'architettura a tempo sia complementare e non alternativa all'architettura duratura, siamo certi che queste sperimen-

⁷⁵ Introduzione in L. Reale, F. Fava, J.L. Cano (a cura di) – *Spazi d'artificio. Dialoghi sulla città temporanea*. p. 7, Quodlibet, Macerata 2016.

tazioni sullo spazio urbano, nella loro eterogeneità, non possano essere semplicemente liquidate come “architetture al tempo della crisi”, ma siano figlie di un processo più complesso, e con radici più profonde. (...) questa attitudine, fortemente stemperata oggi nell’architettura *mainstream*, perlopiù asservita alla norma e all’economia, sembra talvolta ritrovare barlumi di libertà – e di senso – nell’architettura a tempo determinato, attraverso una più netta evidenza e sintesi costruttiva, la predisposizione al coinvolgimento degli abitanti e una maggiore flessibilità nei confronti di bilanci e regolamentazioni. È così che l’architettura ritrova nei mezzi dell’arte la possibilità di materializzare, anche solo per un giorno, imprevedibili direzioni di vita”⁷⁶.

Dice Federica Fava “la natura antimonumentale dell’effimero segna quindi la traiettoria sulla quale vengono messi in gioco, a partire dalla *firmitas*⁷⁷, i termini della triade vitruviana. (...) Gettate via, una volta consumate, distrutte, bruciate o riciclate, le architetture temporanee raccontano dunque punti di partenza, dispositivi dinamici che, nel loro continuo mutare, chiedono al progettista una modestia e una capacità dissacrante in grado di mettere in discussione premesse e esiti del suo stesso operare”.

Temporaneo è un concetto difficile da definire. Il termine denota un periodo finito di tempo con un inizio e una fine stabilite. In ogni caso se prendiamo un periodo di tempo lungo abbastanza, o se adottiamo la prospettiva della fisica subatomica o del buddismo,

⁷⁶ Ivi, pp. 10-11

⁷⁷ Federica Fava fa riferimento alla definizione di *firmitas* di Pigafetta e Mastroilli in *Il declino della firmitas: fortuna e contraddizione di una cateoria vitruviana* in cui gli autori scrivono “appare poco più che ovvio, infatti, che la *firmitas* sia una proprietà caratteristica e specifica dell’architettura in quantocostruzione. La fermezza come prerogativa irrinunciabile di una costruzione ben fondata e sicura nelle sue relazioni gerarchiche è, insieme, premessa e risultato di qualsiasi fabbrica. Anzi, l’immanenza della solidità alla costruzione architettonica è immagine così immediatamente pronta alla mente, che diviene modello analogico per eccellenza nei diversi sistemi del sapere occidentale”, in F. Fava, *Vivere a tempo determinato*, in ivi. p. 24

tutto è temporaneo, anche se è certamente vero che alcune cose durano più di altre⁷⁸.

Alcuni ricercatori distinguono varie caratteristiche degli usi temporanei, che si basano sulla durata del progetto, o sul tipo di uso, formale o informale, o anche sulla scala del progetto, ma in questa sede vogliamo usare come metro di paragone e di scelta per i casi studio quelli dell'intenzionalità del progetto.

Un'altra definizione che viene spesso usata per gli usi temporanei è quella di un progetto che si inserisce in "un tempo di mezzo" tra vecchia e nuova destinazione d'uso. Riteniamo, in accordo con Temel⁷⁹, che questo tipo di definizione rischia di mettere questa modalità operativa in secondo piano: *"(Temporary uses) that is conceived as a mere substitute for the real thing, (but) the temporary also has its own qualities and should not be viewed as merely a substitute for the fully adequate. This special quality can, for example, be that the temporal limitation permits many things that would still be inconceivable if considered for the long term"*.

Ma pure non c'è dubbio che questo tipo di temporaneità sia particolarmente interessante per l'idea di "sospensione" che è in esso contenuta e perché, come vedremo nella parte applicative della tesi, propone spesso delle "presenze di materiali" particolari, emblemi di una condizione temporanea, come le strutture provvisorie temporanee di sostegno.

La teoria dell'urbanismo temporaneo è piuttosto giovane, rispetto sia alla pratica che alla teoria di progetto urbano che invece si sono da sempre concentrate sul concetto di permanenza.

Gli usi temporanei sono stati presentati come una manifestazione di emergenza di un urbanismo più dinamico, flessibile o adattivo,

⁷⁸ cfr. *"The dream of permanence"* in P. Bishop e L. Williams, *The temporary city*. Routledge, 2012.

⁷⁹ F. Haydn e R. Temel (a cura di), *Temporary Urban Spaces: concepts for the use of city space*, Birkhäuser Ed. 2006

là dove le città stanno diventando sempre più rispondenti ai nuovi bisogni, e alle preferenze dei loro utenti.

La pioneristica ricerca berlese “Urban Catalyst” ha fornito la prima raccolta di tutta una serie di soluzioni provvisorie ai problemi delle città⁸⁰. I risultati di questa ricerca e la sua continuazione, il “Raumpioniere Project”⁸¹, che documentava circa 100 progetti di usi temporanei in edifici o lotti abbandonati a Berlino, furono pubblicati nel lavoro “Urban Pioneers”⁸².

Un'altra pubblicazione “Temporary Urban Spaces” di Florian Hayd e Robert Temel⁸³, raccolse una serie di saggi attorno a questo tema, oltre a 35 casi studio di usi temporanei in Europa e in Nord America.

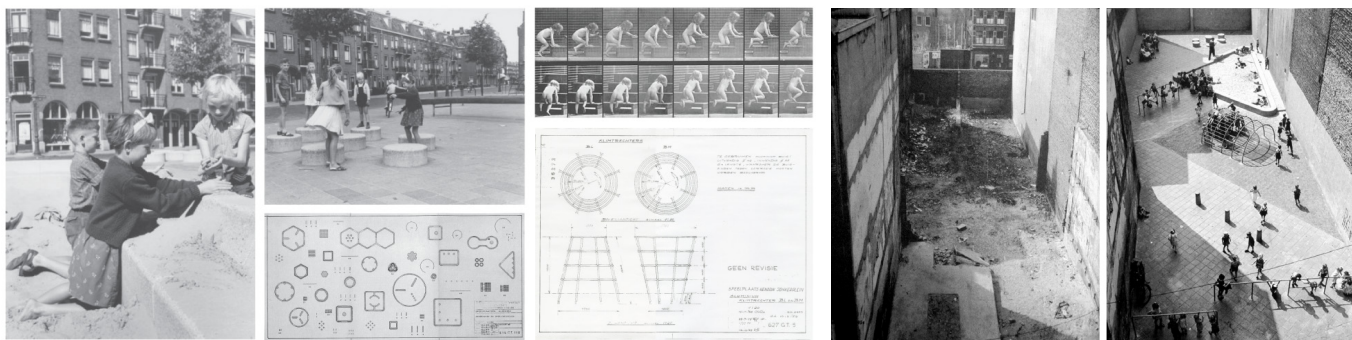
Siamo anche in debito con vari studi che hanno evidenziato usi insoliti o inaspettati delle aree marginali di varie città, come *Everyday Urbanism* a cura di John Chase, Margaret Crawford e John Kaliski, *Post-it City* di Giovanni la Varra e *Loose Space* a cura di Karen Frank e Quentin Stevens, *Temporioso. Manuale per il riuso temporaneo di spazi in abbandono, in Italia* di Isabella Inti, Giulia Cantaluppi e Matteo Persichino, e infine *The temporary city* di Peter Bishop e Lesley Williams. E tutti questi apporti disciplinare hanno dato anche il via alla nascita di numerosi studi di architettura multidisciplinari come Raumlabor, Studio Urban Catalyst, atelier d'ar-

⁸⁰ Tra il 2001 e il 2003, Urban Catalyst (un team interdisciplinare di architetti, urbanisti, sociologi e rappresentanti del governo locale a Berlino) condussero una ricerca (finanziata dalla Commissione Europea tramite il programma “City of Tomorrow and Cultural Heritage Program” Key Action 4) con 11 partner in sei stati, coordinato dalla Technische Universität di Berlino.

⁸¹ Uno studio, un simposio e una mostra sugli usi temporanei a Berlino tra il 2004-5 a cura dello studio Urban Catalyst e commissionato dal Dipartimento per lo Sviluppo Urbano di Berlino.

⁸² Urban Catalyst, *Urban Pioneers: Temporary Uses and Urban Development in Berlin*, Jovis Ed. 2007

⁸³ F. Haydn e R. Temel (a cura di), *Temporary Urban Spaces: concepts for the use of city space*, Birkhäuser Ed. 2006



chitecture autogérée (aaa) e EXYZT, solo per citarne alcuni.

L'intento di coniugare usi temporanei e pianificazione urbana di lunga durata, che guarda al progetto come processo aperto, come un palinsesto che permetta ai partecipanti (progettisti, abitanti, usufruttuari) di adattare nel corso del tempo gli spazi, di poter cambiare funzioni, di sviluppare un progetto evolutivo e indeterminato, pur mantenendo un certo grado di continuità spaziale, ha una storia già di lunga data. Nel 1970 il sociologo Lucius Burckhardt proponeva un metodo alternativo di 'pianificazione aperta', non programmata, che nel tempo potesse accogliere in libertà usi diversi e imprevisi. Ma il primo ed avanguardistico caso è quello dell'architetto olandese Aldo van Eyck che, come abbiamo già ricordato, tra il 1947 e il 1978 costruì più di 700 playground nella città di Amsterdam, scegliendo i lotti svuotati dai bombardamenti della guerra per dare, praticamente a ogni quartiere della città, uno spazio pubblico e un luogo per la socialità degli abitanti, e dei bambini in particolare, con interventi semplici, e a basso costo.

Nel 1998 sempre ad Amsterdam un movimento di intellettuali, artisti, architetti pubblica la ricerca "100 spazi liberi e in abbandono fioriscono"⁸⁴ proponendo alla pubblica amministrazione nuovi strumenti interpretativi e pianificatori.

Queste prime sperimentazioni hanno poi portato nel 1999 il Comune

ALDO VAN EYCK, *PLAYGROUNDS IN AMSTERDAM*

84 TEMPORIUSO: *Manuale per il riuso temporaneo di spazi in abbandono in Italia*. Atreconomia edizioni, 2015, p. 13

di Amsterdam a istituire il *Broedplaatsen fonds/ bureau*⁸⁵, lo sportello per supportare progetti culturali di riuso temporaneo di spazi in abbandono, con un fondo di 41 milioni di euro per realizzare circa 2000 posti di lavoro per artisti, artigiani, collettivi e imprenditori culturali. Ad oggi sono stati riattivati 61 edifici.

Nel 1999 a Bruxelles, l'organizzazione non governativa *CityMine(d)*⁸⁶ presenta alla pubblica amministrazione e ai proprietari di immobili vuoti e in abbandono, la sperimentazione del programma PRECARE⁸⁷, per integrare usi temporanei di spazi in abbandono a progetti di sviluppo di più lunga durata.

Tra il 2001 e il 2010 la congiuntura economica negativa provoca il crollo del mercato immobiliare, la stagnazione del mercato del lavoro, l'immigrazione di migliaia di uomini e donne dai territori di guerra; questi fattori sono stati alla base delle numerose ricerche internazionali riguardo il tema dell'autorganizzazione spaziale e delle potenzialità del riuso temporaneo come catalizzatore di nuovi usi e funzioni negli spazi abbandonati.

Nel 2001 la ricerca *USE-Uncertain State of Europe*⁸⁸ condotto dal gruppo di ricerca Multiplicity mette in evidenza come l'Europa sia oggi una grande città, uno spazio disseminato di costruzioni e di flussi, dove ogni novità non cancella l'esistente, ma vi si aggiunge come in un palinsesto.

Sarà poi tra il 2001-2003 lo studio "*Urban Catalyst*"⁸⁹ composto da Philipp Oswald, Klaus Overmayer e Philipp Misselwitz a dare l'av-

85 <https://www.amsterdam.nl/gemeente/organisaties/organisaties/bureau-broedplaatsen/beleid-doelen/> e <http://www.urban-reuse.eu/?pageID=politiche&clD=broedplaats>

86 www.citymined.org

87 <http://www.urban-reuse.eu/?pageID=politiche&clD=precare>

88 *USE Uncertain States of Europe - Viaggio nell'Europa che cambia*, Skira 2003

89 www.urbancatalyst.net e <http://www.urbancatalyst-studio.de/en/news.html> e <http://www.spatialagency.net/database/why/political/urban.catalyst>



vio all'omonima ricerca internazionale. Con la quale hanno esplorato le potenzialità del riuso temporaneo in alcune aree abbandonate a Berlino, Vienna, Amsterdam, Helsinki e Napoli.

Nel 2004 Giancarlo De Carlo⁹⁰ con un team di giovani architetti, paesaggisti, attivisti tra i quali Avventura Urbana, Alerstudio, Cantieri Isola, 99IC torna a parlare di progetto come processo nella rigenerazione dei vuoti urbani, racconta l'importanza di coniugare la progettazione architettonica con l'ascolto e la valorizzazione del capitale sociale, e di definire un palinsesto con le linee guida capace di accogliere variazioni nel tempo.

Tutte queste ricerche e questo fermento hanno dato l'avvio a Politiche Pubbliche, Agenzie e Sportelli per il riuso temporaneo come *Einfach-Mehrfach* a Vienna, *Zwische nutzung Agentur* a Berlino, *ZZZ-ZwischenZeitZentrale* a Brema e ancora *Creative Space Agency* a Londra.

Così dal 2005 a oggi i protagonisti sono le pubbliche amministrazioni, accompagnate da ricercatori e attivisti, che avviano progetti pilota e programmi sperimentali per il riuso temporaneo di spazi in

ILLUSTRAZIONE PRESENTE IN "URBAN CATALYST: THE POWER OF TEMPORARY USE"

⁹⁰ M. Mazzolani, I.S. Inti, M. Schubert (a cura di), *La costruzione di un progetto. Concorso Internazionale "Giardini di Porta Nuova" a Milano*, Firenze, Alinea Editrice, 2004



GRAVALOSDiMONTE, *ESTONESUNSOLAR*

abbandono anche in Italia.

Nel 2005 la Regione Puglia avvia *Bollenti Spiriti*⁹¹, un programma di riuso che coniuga e affronta i temi dello sviluppo locale, delle politiche giovanili, dell'imprenditoria sociale e della rigenerazione urbana. Fino ad oggi sono stati recuperati ben 151 immobili di proprietà dei Comuni pugliesi come scuole in disuso, siti industriali abbandonati, ex monasteri, mattatoi, mercati e caserme.

Nel 2009 il Comune di Sesto San Giovanni⁹² (Mi) avvia con il collettivo Temporiuso la sperimentazione di progetti di riuso temporaneo di edifici di archeologia industriale e in attesa di ristrutturazione per essere destinati a museo (come il progetto ex Breda GreenHouse e progetto Made in Mage nei Magazzini Generali Falck).

E nel resto d'Europa le iniziative si moltiplicano: sempre nel 2009 a Saragozza viene avviato *Estonesunsolar*⁹³, iniziativa gestita dalla Società Municipale Zaragoza Vivienda con la consulenza dello studio GravalosDiMonte, per il recupero e il riuso di una serie di lotti urbani in disuso nel tessuto storico e moderno della città.

91 www.bollentispirti.regione.puglia.it

92 *TEMPORIUso: Manuale per il riuso temporaneo di spazi in abbandono in Italia*. Atreconomia edizioni, 2015 p. 154 , p. 174

93 <https://estonesunsolar.wordpress.com/>

4. Il tempo effimero dell'arte site specific

“Non ci sono fatti ma solo interpretazioni” scriveva già Nietzsche. È la ragione per cui il moderno è sostenitore dell'evento contro l'ordine monumentale, dell'effimero contro gli oggetti di un'eternità marmorea: è un'apologia della fluidità contro la reificazione.⁹⁴

Una particolare tipologia di riuso temporaneo che offre spunti molto significativi all'ipotesi che la ricerca vuole mettere alla prova è il riuso proposto e prodotto da alcuni artisti. Non è difficile capire perché: è evidente che per un artista la scelta della location in cui produrre l'installazione o la performance, difficilmente è affidata al caso o a quelle condizioni di prossimità, di opportunità, di economia che sono spesso all'origine dei riusi temporanei. Anche in quei casi, come nei casi che la ricerca vuole investigare, la scelta non è generica e ancora meno generico è lo sguardo disciplinare che la induce o la condiziona.

In particolare dagli anni Settanta ad oggi, si è affacciata sulla scena dell'arte contemporanea la *performance*, che con il tempo si è confrontata con un'infinità di ambienti naturali o urbani. Ciò che noi chiamiamo *performance site specific* è semplicemente l'utilizzo di spazi performativi non convenzionali, al chiuso o all'aperto, con una particolare attenzione alle caratteristiche fisiche dello spazio

HERB SLODOUNIK, SAN FRANCISCO
MUSEUM OF ART 1968



94 G. Di Giacomo - *Dalla modernità alla contemporaneità: l'opera al di là dell'oggetto* in Studi di estetica anno XLIV, IV serie N° 5 (2016/1)



GORDON MATTA-CLARK, *CONICAL INTERSECT*, 1975

ma anche alle sue implicazioni sociali⁹⁵.

La figura dell'artista esce profondamente modificata dal processo che porta la performance a diventare site specific. Leslie Hill la associa a un moderno flâneur, di benjaminiana memoria, che, in quanto «professionista di una forma d'arte effimera, senza una casa per natura [...], vaga per la città, distaccato e osservatore, isolato dalla folla»⁹⁶. La *Site-specific art* è quindi quell'arte che sa “leggere un segno”, ovvero alla luce della teoria semiotica, è capace di dare una collocazione al significante, di riconoscergli una localizzazione (estetica ma anche storica, politica...). La cosiddetta *site specificity* può dunque essere articolata e definita attraverso proprietà, qualità e significati prodotti in una specifica relazione tra un oggetto o evento e la posizione che occupa.

Nel 1975 Gordon Roberto Echaurren Matta-Clark, artista dalla potenza immaginifica e rivoluzionaria, conosciuto ai più semplicemente come Gordon Matta-Clark, concepì *Conical Intersect*

⁹⁵ M. Carlson - *Performance. A critical introduction*, Routledge, London 2004

⁹⁶ Hill L. e Paris, H. - *Performance and place*, p. 26, Palgrave Macmillan 2006

nell'ambito della Biennale di Parigi di quell'anno. Nato a New York nel 1943, studia inizialmente architettura alla Cornell University di Ithaca (New York) dove incontra Robert Smithson, uno dei capiscuola della Land art.

Fin dai primi anni '70 entra a far parte del gruppo "Anarchitettura" (il neologismo nasce dall'associazione dei termini anarchia e architettura) con cui dà una decisa sterzata al concetto tradizionale di architettura, avviando una riflessione di natura sociale riferita all'omologazione suburbana dagli anni '50 in poi, in una New York sull'orlo della bancarotta, strozzata dalla più grave crisi economica dopo il '29 e dalle successive speculazioni immobiliari.

Ma Gordon Matta-Clark è noto soprattutto per i "building cuts" con cui ha stravolto nel vero senso della parola l'elemento edificato, ponendolo al centro di nuove prospettive, reali e metaforiche: tramite buchi nei pavimenti e nei solai, fessurazioni di intere pareti e squarci all'interno delle case, intacca l'idea di fissità legata a un immobile, aprendolo al dialogo con l'"esterno" e con la luce che penetra prepotentemente nelle sue maglie, piegandone la struttura al volere dell'artista e trasformandola in elemento d'arte.

Esemplificativo della sua opera, e particolarmente importante all'interno di questa trattazione è sicuramente l'opera *Conical Intersect* (1975). È un'opera che mostra bene come l'arte site-specific può cambiare il punto di vista, far nascere nuove visioni.

Nel contesto della Biennale di Parigi del 1975 Matta-Clark concepì uno sventramento-congiungimento di due edifici contigui e gemelli del XVIII secolo in fase di demolizione per far posto all'allora nascente Centre Pompidou. Grazie alla sezione conica dei tagli con un solo colpo d'occhio lo spettatore accostava la visione della Parigi "storica" a quella della nuova e moderna metropoli.

Un esempio molto efficace della riconfigurazione concettuale dei muri, delle finestre e degli schermi sono i lavori di Krzysztof Wodiczko, un artista polacco conosciuto per le sue proiezioni di grandi



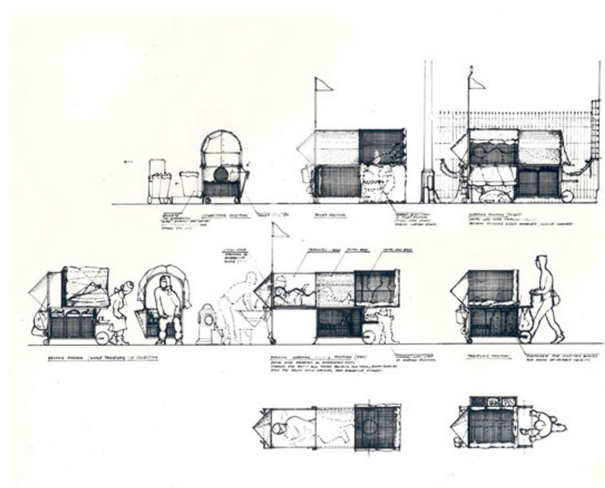
KRZYSZTOF WODICZKO, *THE HIROSHIMA PROJECT*, 1999

dimensioni su facciate architettoniche. Questo artista usa il medium della proiezione per interrogare la pelle, la facciata di un'architettura, come una superficie densa: un luogo permeabile per una mediazione tra memoria, storia e soggettività⁹⁷.

Questo artista ha l'obiettivo di esporre la complessità ideologica che permea la nostra lettura e la nostra esperienza dell'ambiente urbano. Considerando le costruzioni urbane un sistema significante, attraverso le sue proiezioni di parti del corpo, egli mira a destabilizzarlo. Così il paesaggio urbano si trasforma in uno spettacolo di rappresentazioni al quale prendono parte le sue proiezioni, realizzando "contro-immagini" o "contro-monumenti"⁹⁸. Wodiczko

97 G. Bruno – *Surface. Matters of aesthetics, materiality, and media*, The University of Chicago Press, 2014

98 N. Kaye – *Site-specific art*, Routledge, London 2000



stesso afferma inoltre che il suo lavoro ha l'effetto di *“rompere la routine e la percezione passiva del messaggio ideologico propagato dai monumenti oltre che il nostro immaginario legato a queste costruzioni”*⁹⁹.

Un altro lavoro di quest'artista, il primo della sua carriera, *The homeless vehicle* (1987-89) a New York, ha focalizzato l'attenzione del lavoro e dell'opera d'arte come azione sociale, dando voce ai problemi di una comunità marginale come quella dei senzatetto e sviluppando un oggetto fisico, un nuovo tipo di concetto di design, che potesse diminuire le distanze tra due comunità, i senzatetto e chi non lo è. Un oggetto che facesse porre delle domande a chi lo vedeva per le strade, sul cosa fosse, sul perchè era progettato in quello modo e non in un altro, instaurando così un dialogo tra i senzatetto e i cittadini di Manhattan. Alla conferenza all'MIT nel 2011, dal titolo *“Pourous city”*, Wodiczko pone l'attenzione su una delle caratteristiche di questo suo progetto, sulla sua temporaneità, dicendo *“(...) the implicit of the design's temporary character is the demand and hope that its function becomes obsolete. So this*

KRZYSZTOF WODICZKO, *THE HOMELESS VEHICLE* 1987- 89

⁹⁹ I. Lavelli, *Il Genius Loci svelato. Percorso dall'architettura alla performance site specific*, formato ebook, cita K. Wodiczko, *Projections*, in S. Bos (a cura di), *Krzysztof Wodiczko: De appel Amsterdam*, De Appel Foundation, Amsterdam 1996

also suggests another possibility. Is this interventional public art? What is this? Is it a performance? Maybe it's architecture. Maybe it's part of the development of the city. Maybe this city should be developed not only of stable structures that barricade time, history and territory, but also by structures that are connecting various alienated from each other groups in the city and help articulate and exchange and transform the situation on temporary basis"¹⁰⁰.

¹⁰⁰ per la conferenza si veda il link: <http://techtv.mit.edu/videos/4516-krzysztof-wodiczko-porous-city>

III.



Napoli: chi cerca trova

1. Napoli alla deriva

E' il centro antico di Napoli, nella quale mi sono trovata ad andare alla deriva come da indicazioni di Debord, che mi ha suggerito, anzi si potrebbe dire mi ha indotto a ragionare sulla congiunzione dei tre termini: fotografia, vuoto, temporaneo. Solo dopo aver fatto esperienza materiale del significato che la nozione di vuoto e quella di temporaneo assumevano nella concreta realtà del corpo di Napoli, è emersa la necessità di cercare in alcune articolazioni del significato di questi termini e in alcune delle modalità con cui vengono usati le potenzialità della loro messa in rete. La porosità che Benjamin considera carattere specifico del tessuto napoletano faceva assumere all'idea di vuoto una connotazione particolare; così come la incessante modificazione degli spazi privati, di quelli comuni, di quelli pubblici finiva con l'attribuire al termine temporaneo una ineluttabilità e una definitività che gli sarebbero estranei per definizione.

Nell'ultimo capitolo verranno mostrare alcune mie fotografie, frutto di tali derive, che provano a raccontare proprio questi *spazi altri* del Centro Antico di Napoli.

Quello che vogliamo in questa sede chiarire è proprio l'intenzionalità progettuale delle foto che seguiranno.

A partire già dalla scelta del *dove* poggiare lo sguardo, passando per lo studio dell'inquadratura, fino ad arrivare all'uso del *dispositivo-montaggio* di due o più immagini a confronto provenienti da un'altra epoca, o da un altro campo disciplinare. Crediamo che, in questo caso, la fotografia possa risvegliare, attraverso la visione di

tali spazi, un immaginario personale e collettivo, che riesca a fungere da detonatore, scatenando nell'osservatore una reazione tale da costringerlo a passare dalla semplice visione al desiderio di appropriazione; tale da spingerlo a considerare la conquista dello spazio un *diritto della città*. E soprattutto ipotizziamo che, attraverso lo sguardo, la tecnica e il *prodotto* fotografico si possano restituire, in relazione a questi spazi, dei veri e propri materiali di progetto.

La scelta di Napoli, come campo d'indagine, e in particolare del suo Centro Antico, nasce inoltre da una questione autobiografica. È qui che sono nata, è qui che ho studiato architettura, ed è qui che ho iniziato a fotografare.

Immagino che già dall'infanzia siano da ricercare le origini della mia "affezione" e appartenenza a questi luoghi; quando già poco più che bambina usavo la macchina fotografia per documentare i monumenti e le strade che visitavo con la scuola o con la mia famiglia. Ma in secondo luogo c'è, sicuramente, una questione "critica" che mi ha spinto ad indagare proprio il Centro Antico di Napoli e proprio determinati luoghi abbandonati o vuoti. Sul mio cammino di formazione culturale ho incontrato (o cercato, non so quale dei due termini sia più vero) degli "indizi" che mi hanno portato dove sono ora.

Non può essere, e non è, un caso che Benjamin¹⁰¹, profondo osservatore delle città, abbia scelto proprio di Napoli, e non altri luoghi, per

¹⁰¹ Benjamin in *Immagini di città* riunisce una serie di scritti che vanno dal 1925 al 1930 che appaiono come una sorta di laboratorio di scrittura, una forma attraverso la quale sperimentare la città come luogo « teorico » ; luogo in cui esercitare lo sguardo critico, per individuare gli oggetti, le forme e i movimenti – in altre parole, le immagini – di queste città. Sono appunto esercizi di sguardo, modalità attraverso cui poter cogliere i dettagli, i movimenti fugaci, i segni delle molteplici temporalità che attraversano lo spazio urbano. La scrittura di Benjamin lavora sui dettagli, su elementi singoli, episodi o su panoramiche rapide e totali: si tratta, in un certo senso di una scrittura-montaggio che deve molto alle forme del montaggio cinematografico.

parlare di indeterminatezza e di porosità. Napoli si porta addosso da allora la qualificazione di “città porosa”, a tal punto da diventarne quasi un paradigma. Tufo=porosità, tufo=Napoli, Napoli=porosità. Ma Benjamin osservò anche la vita quotidiana del popolo napoletano, che gli sembrò vivere in un continuo e costante teatro. E se qui la vita è un teatro allora i suoi abitanti sono “attori”, nel senso che compiono un atto performativo, ovvero che prendono azione. E forse se incanalata nella giusta direzione questa attitudine può divenire “cittadinanza attiva”, può divenire gestione e cura dei beni comuni. Ed in parte è già così, e *non può essere, e non è*, un caso che Napoli sia stata la prima città d’Europa ad aver affidato, ufficialmente con una delibera comunale, un bene comune ad una “comunità” e non ad una associazione come invece da decenni avviene un po’ dappertutto nel resto d’Europa. Perché Napoli è una città *refrattaria* al cambiamento e questo porta in sé la possibilità di guardare al progresso con una visione critica, con una distanza temporale; Napoli è “un luogo che, per la profondità storica della sua costruzione, attutisce e assorbe ogni modificazione – e che determina un atteggiamento laico nei confronti del progresso, tipico di una situazione di perenne ritardo che, del progresso ha il vantaggio di poter misurare i guasti¹⁰²”. E questa forma particolare di saggezza può permetterle di fare balzi in avanti enormi ed avanguardistici. E *non può essere, e non è*, un caso che proprio a Napoli l’artista Gian Maria Tosatti abbia deciso di installare, o meglio di “performare” come dice il curatore Eugenio Viola, la sua opera in sette capitoli chiamata “*Le sette stagioni dell’anima*”. L’opera, che lo ha visto faticosamente e freneticamente al lavoro in questa città per ben tre anni, si è dispiegata in per l’appunto sette luoghi diversi¹⁰³, non a

102 R. Amirante, *Insegnare architettura nella città-mondo. Il contributo dell’area della progettazione*, p.127, in B. Gravagnuolo, C. Grimellini, F. Mangone, R. Picone, S. Villari (a cura di), *La Facoltà di Architettura dell’ateneo federiciano di Napoli 1928/2008*, CLEAN edizioni, Napoli, 2008

103 come la Chiesa dei SS. Cosma e Damiano chiusa da sessant’anni,

caso abbandonati e vuoti in giro per la città di Napoli.

Napoli si prestava meravigliosamente a questa impresa perché la sua forma è compatta: e nonostante il fatto che le varie *stagioni* fossero dislocate in luoghi tipologicamente diversi le si poteva percepire come un'opera unitaria. E, come ha detto lo stesso Tosatti, Napoli era la città per eccellenza dove mettere in scena un cammino iniziatico, così come lui stesso vede quest'opera, in una città che è come un *rasoio* tra il bene e il male.

Rasoio, limite, unione e separazione di opposti. La città di sopra e quella di sotto. Napoli non è mai univoca, ha sempre più interpretazioni, più letture possibili (forse per questo è città di integrazione e antirazzista).

Questo aspetto di più realtà che convivono insieme mi fa pensare a quella "città-mondo" che più volte Roberta Amirante¹⁰⁴ ha usato nei suoi saggi per descrivere Napoli, prendendo a prestito la definizione da Curzio Malaparte.

Napoli è la città che sa essere *imprevista*, dove si possono trovare luoghi inattesi, nascosti. Sartre la chiamava una città che si nasconde, quasi che avesse vergogna di se stessa, perché lui per poter vedere veramente Napoli non seguì la guida, non fece il turista diligente, ma si lanciò all'interno dei suoi vicoli bui e stretti, si lanciò nel *ventre di Napoli*. Roberto Pane ci mostra un altro aspetto della porosità di questa città, ce la fa vedere attraverso i chiostri e i conventi, attraverso le loro dimensioni talvolta enormi, che diventano quasi una possibile misura del Centro Antico. In *Napoli Imprevista*, Roberto Pane sceglie di raccontarci una Napoli celata dietro agli altri muri dei conventi. E non è un caso che, questo che ritengo essere un libriccino meraviglioso e di grande apertura verso nuovi modi di leggere la città, guarda caso usa proprio la fotografia non

l'ex Anagrafe di Piazza Dante, ex Magazzini Generali del Porto, ex Ospedale Militare, ex Convento di Santa Maria della Fede, e un banale locale al piano terra di un palazzo della Sanità.

104 Cfr. R. Amirante, *ivi*, p.126 e seguenti

solo a sostegno delle sue parole, ma come strumento conoscitivo ed indagatore della realtà. Qui le inquadrature parlano.

Ho un legame speciale con le immagini di Roberto Pane, ne sono sempre stata affascinata, certo il primo aspetto che ho colto è quella della memoria, della possibilità di vedere posti del mio bagaglio culturale com'erano e poterli confrontare con l'oggi; ma sarebbe stato riduttivo fermarmi solo al loro valore documentale, seppur immenso. Quello che coglievo era l'intenzionalità dello scatto, la ponderatezza dell'inquadratura, il progetto che c'era dietro ogni sua fotografia. Intenzionalità che ho trovato incredibilmente simile a quella delle inquadrature dell'urbanista inglese Gordon Cullen. In ambedue i casi emerge quella forma di *intelligenza* visiva che è frutto di una capacità critica e di un pensiero immaginativo.

La tesi dedica un approfondimento a questi due "incontri", quello con Pane e con Tosatti. Si tratta di due esperienze completamente diverse, ma tenute insieme dall'oggetto Napoli e dalla capacità "tutta fotografica" di lavorare su *spazi sospesi* che nascono dalla connessione di spazio e tempo, dal vuoto e dal temporaneo. Questi spazi, detti tradizionalmente in-between, li abbiamo definiti *in limbo space*, proprio per aggiungere alla dimensione spaziale dell'in-between quella temporale del "transito sospeso".

Ma per essere più aderenti al tema della tesi e al luogo scelto per la sperimentazione più che *in limbo*, dovremmo dire *in Purgatorio*. In primis perché questi spazi sono già nati, non sono privi di una identità; poi, perché il loro transito da uno stato all'altro non è bloccato ma rallentato, fino all'immobilità, anche da un'assenza di sguardo: e per uscire dal purgatorio servono le *azioni* di coloro che sono in vita e che decidono di dedicare le loro preghiere ad alcuni che a loro sono cari. E infine perché, come è noto, se Napoli è un *paradiso abitato da diavoli* lo spazio intermedio può essere quello più ricco di potenzialità, benché proprio per questo a rischio.

Al Purgatorio fa riferimento in maniera esplicita l'opera di Tosatti,

che lavora sul vuoto e sulla sua risemantizzazione attraverso l'azione di un osservatore; quella di Pane ne è una forma di rappresentazione *mediata*. Pane rappresenta una Napoli in larga parte degradata, ma la scelta della *direzione* da prendere è già compiuta: si tratta di trovare la strada per il Paradiso e il Pane storico prova a tracciarla nel suo programma, di taglio esplicitamente urbanistico, sul Centro Antico di Napoli. Il testo appare datato, le immagini invece parlano di una Napoli ancora e sempre contemporanea, ancora in Purgatorio, ma pronta a forme *impreviste* di trasformazione. Guardando tra le righe, in controluce, le fotografie – tutte scattate da lui – che raccontano le parti e i pezzi della città antica, si capisce, insomma, quanto l'*osservatore* che è in lui colga, quasi *malgré-lui*, come quella strada lastricata di buone intenzioni, – *il piano* – purtroppo non sarebbe stata capace di sottrarre Napoli al suo destino. E non sappiamo invece se era consapevole che le sue fotografie sarebbero state capaci di occupare uno spazio in between, di indicare una direzione possibile di lettura del corpo antico della città e di offrirsi come tracce a chi fosse in grado di *regader, observe, voir imaginer* Sono stati proprio questi scritti e queste immagini che mi hanno permesso di vedere *tra* le cose, di trovare e fotografare questi spazi *altri* della mia città: Pane con la sua scoperta di luoghi *sospesi*, singolari vuoti e inaspettate temporaneità; Tosatti con il suo sguardo fotografico, che si traduce nella creazione di particolari installazioni temporanee segnate dal carattere del “vuoto”.

La mia seconda natura è quella di fotografa: qualcuno ha detto che il fotografo è un raddomante, e forse per alcuni è così. Si guarda al territorio compiendo continue peregrinazioni e derivate nelle città, cercando quell'*anello che non tiene*¹⁰⁵; e ne sono una dimostrazione tutti quei fotografi che fanno parte della stagione italiana di foto-

105 qui il riferimento è a Montale, ma quello che si intende sono i territori dell'incompiuto, dell'abbandono, i *terrain vague*, le modificazioni che la città subisce a volte a discapito del suo stesso paesaggio, quegli spazi fotografati da Ghirri, Basilico etc.

grafia di paesaggio¹⁰⁶. Ma forse l'architetto-fotografo non è raddomante, è un animale a due teste; e si badi bene non è un Giano bifronte, la visione qui è simultanea. È un duplice sguardo che vede e interpreta, sceglie e immagina. L'uno dipende e viene influenzato dall'altro. È uno sguardo "attrezzato", capace di muoversi tra visuale e immaginario, in funzione del progetto.

106 Cfr. 2. "La fotografia italiana: frammenti di un paesaggio"

2. Intelligenze visive

Premessa: il visuale e l'immaginario

Nell'ormai celeberrimo saggio *“La camera chiara”*, Roland Barthes contrappone *studium* e *punctum* di un'immagine fotografica: nel primo sottolinea la dimensione informazionale, razionale, pubblica e oggettiva dell'immagine; nel secondo, coglie piuttosto la capacità di una particolare immagine di *pungere*, di colpire l'osservatore come una freccia e di provocare una reazione irrazionale che è, quindi, costitutivamente intima e soggettiva. E “tale puntura di sguardo”, come scrivono Pinotti e Somaini¹⁰⁷, “(che proviene dallo sguardo dell'immagine e si dirige allo sguardo dell'osservatore) è un'attività esercitata dall'immagine stessa”.

Gli studi di cultura visuale hanno affrontato la capacità delle immagini di restituirci lo sguardo, indagando ora il “potere” ora il “desiderio” dell'immagine stessa. In *The Power of Images*, David Freedberg¹⁰⁸ propone una serie di casi esemplari di risposte emotive al potere esercitato dalle immagini e, collocandosi al di fuori della tradizionale idea di contemplazione estetica dei capolavori dell'arte alta, descrive le classi tipiche di azioni che gli esseri umani si aspet-

107 A. Pinotti, A. Somaini - *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, p.117, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016.

108 Un ampio progetto sulle modalità del guardare che ha rappresentato una svolta antropologica negli studi delle immagini (avviato verso la fine degli anni settanta e pubblicato nel 1989). D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 2009.

tano dalle immagini. Eccitazione, sgomento, terrore, desiderio, commozione: reazioni di natura universalmente umana, anche se di volta in volta determinate nello spazio e nel tempo e ancorate a uno specifico contesto socioculturale. Questa sua aspirazione universalistica avrebbe poi trovato sbocco nella concezione neurofisiologica della risposta alle immagini che si avvale delle più recenti scoperte e ricerche in campo neuroscientifico dei “neuroni specchio” esplorati dal team di Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese.

Spostando l'accento dal potere al desiderio, W.J.T. Mitchell ci propone di interrogarci non tanto su quello che le immagini significano, quanto piuttosto su quello che esse *vogliono*:

*“Senza dubbio le immagini non sono senza potere, ma potrebbero averne molto meno di quanto pensiamo. Il problema è rendere più complessa e raffinata la nostra valutazione del loro potere e del modo in cui esso opera. Questo è il motivo per cui ho spostato la questione da ciò che le immagini fanno a ciò che esse vogliono, dal potere al desiderio, dal modello di un potere dominante, cui bisogna opporsi, a un modello del subalterno che bisogna interrogare o (meglio) invitare a parlare. Se il potere delle immagini è come il potere del debole, questo potrebbe essere il motivo per cui il loro desiderio è proporzionalmente forte: per compensare la loro reale impotenza”.*¹⁰⁹

Le loro volizioni e i loro bisogni sono espressione non di oggetti inerti sempre disponibili al nostro sguardo, ma quasi di oggetti animati, dotati di personalità. Qui, la sfera del desiderio, tradizionalmente di appannaggio o dei produttori delle immagini o dei fruitori, viene riassegnata alle immagini stesse.

Moneta corrente nell'ambito degli studi di cultura visuale è l'idea secondo la quale il senso di un'immagine non è dato una volta per tutte, né dipende esclusivamente dal suo autore; esso piuttosto si

¹⁰⁹ W. J. T. Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?*, citato da A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, p. 102, Cortina, Milano, 2009.

rinegozia e si contratta di volta in volta in una complessa dialettica fra quattro fattori principali: “oggetto iconico, produttore dello stesso, tipo di spettatore e contesto culturale (individuale e sociale) nel quale viene fruito”¹¹⁰. Ed è per questo che la stessa immagine, progettata con una certa intenzionalità autoriale, può produrre esperienze di senso radicalmente differenti a seconda del contesto storico-culturale in cui è immessa e dell’identità sociale, politica, affettiva e sessuale di chi la guarda.

Questa complessa costellazione di fattori in relazione dialettica gli uni con gli altri fa sì che non sia evidentemente possibile parlare al singolare di “senso”, né di “potere”, né di “desiderio” di un’immagine. È altresì importante considerare i modi in cui le immagini sono coinvolte nelle definizioni dei ruoli di dominante/subalterno. In particolare Foucault, nella sua vasta opera, ha riservato particolare attenzione all’“occhio del potere”, esplorando l’intreccio di pratiche della visione, dispositivi ottici, statuti epistemici e regimi istituzionali, a partire dallo sguardo psichiatrico e clinico e dello sguardo carcerario e di sorveglianza che trova nel modello architettonico del *Panopticon* (1791) di Bentham una “macchina per dissociare la coppia vedere-essere visti: nell’anello periferico si è totalmente visti, senza mai vedere; nella torre centrale, si vede tutto, senza essere mai visti”¹¹¹.

Il discorso del potere è discorso ideologico, come ci fanno notare Pinotti e Somaini¹¹². “Se nell’intera ideologia gli uomini e i loro rapporti appaiono capovolti come in una camera oscura, questo fenomeno deriva dal processo storico della loro vita, proprio come il capovolgimento degli oggetti sulla retina deriva dal loro immediato

110 Per un approfondimento v.: A. Pinotti, A. Somaini - *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016.

111 M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1975

112 A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*, cit., p.125

processo fisico”¹¹³: qui Marx e Engels usano una similitudine significativamente ottica per spiegare la nozione di “ideologia”.

La linea di critica dell’ideologia, che si è sviluppata nell’ambito delle rielaborazioni contemporanee del marxismo, passando per la critica dell’industria culturale operata dalla scuola di Francoforte¹¹⁴, sfocia (con importanti riferimenti alla psicanalisi, in particolare a Lacan) nell’opera di autori impegnati intensamente nell’esplorazione delle implicazioni ideologiche delle rappresentazioni iconologiche e dal ruolo svolto dall’immaginario come Slavoj Žižek e Fulvio Carmagnola.

Altro autore che ha fatto riferimento alla dimensione politica della spettatorialità è Jacques Rancière, che ha rigettato le rigide opposizioni attività/passività, guardare/sapere, apparenza/realtà. Secondo il filosofo francese l’esercizio dello sguardo, lungi dall’essere una passiva ricezione di uno spettacolo, opera per selezione, comparazione, interpretazione: ed è proprio grazie a questi processi di associazione e dissociazione che può realizzarsi l’“emancipazione” dello spettatore, che questi può riconoscersi come attore.

Ed è secondo questa lettura della capacità delle immagini di innescare una presa di coscienza dello spettatore che l’idea di desiderio che intendiamo qui definire come una forma di dispositivo, non è lo stesso del linguaggio comune, che intende il desiderio come uno stato di affezione intenzionale che “appartiene” al soggetto, ma piuttosto come una *forza anonima* che attraversa il soggetto, che diviene attore, performer potremmo dire.

Questo tipo di idea di desiderio è lo stesso che sottende l’idea di immaginario di Slavoj Žižek e Fulvio Carmagnola, passando per Jacques Lacan.

Un particolare dispositivo che stimola l’immaginario dello spetta-

113 A. Pinotti, A. Somaini, ibidem, citano K. Marx e F. Engels, *L’ideologia tedesca* (1846), Editori Riuniti, Roma, 1967

114 Th. W. Adorno, M. Horkheimer etc...

tore è il procedimento di *montaggio* di immagini.

A partire dagli anni novanta è a George Didi-Huberman che dobbiamo tutta una serie di studi che hanno ricostruito le coordinate della vasta cultura del montaggio che attraversa gli anni venti e trenta. Una cultura che va dall'*Atlante Mnemosyne* (1923-29) di Warburg al *Passagenwerk* (1927-29, 1934-40) di Benjamin, dal cinema sovietico di Vertov e Ejzenstejn al grande progetto *Uomini del XX secolo* del fotografo tedesco August Sander.

Secondo quanto Didi-Huberman ha ripetutamente sottolineato nei suoi studi in questa tradizione il montaggio viene utilizzato come strumento al tempo stesso analitico ed euristico attraverso cui interpretare la temporalità complessa e policronica delle immagini, rifiutando ogni forma di storiografia lineare, per lavorare piuttosto sulla fecondità delle tensioni dialettiche e degli accostamenti anacronistici. Il montaggio, come sostiene Didi-Huberman, è un modo di disporre le immagini al fine di prendere posizione: di elaborare una forma di conoscenza che è al tempo stesso una presa di posizione politica.

Ed è per questo che il montaggio di immagini, come sottolinea Antonio Somaini¹¹⁵, “è un procedimento che può essere pensato come *analogon* dell’attività sintetica, poetica ed euristica di un’immaginazione concepita come capacità di elaborare configurazioni di immagini al fine di renderle *attive* e di esibirne il senso”.

Si possono considerare il lavoro di Warburg come anche il *Musée Imaginaire* di Malraux, delle macchine iconiche che insegnano a vedere il dissimile come terza via fra il simile e il diverso, e che fanno appello all’immaginazione dello spettatore a dare un senso agli accostamenti e alla configurazioni proposte.

Per ritornare alla questione dell’immaginario qui non si intende solamente un sistema di simboli o archetipi (archivio), ma soprattutto

HENRY MALREAUX, NEL SUO STUDIO,
LAVORA AL *MUSÉE IMAGINAIRE*



115 A. Somaini, *Redistribuire le immagini*, p. 277, in F. Carmagnola e V. Matera, *Genealogie dell’immaginario*, UTET, 2008

una “macchina anonima che produce delle direzioni del sentire o del desiderio”¹¹⁶. E come dice Deleuze “i dispositivi (...) sono macchine per far vedere e far parlare”¹¹⁷.



ABY WARBURG, *ATLANTE MNEMONOSYNE*, TAVOLA 47 (NINFA)

116 F. Carmagnola e V. Matera, *ivi*, p.12

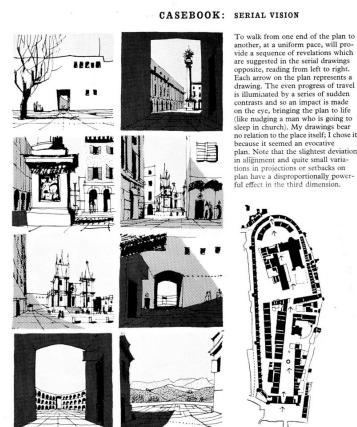
117 G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, p.20, Cronopio rasoi, Napoli, 2007.

Roberto Pane fotografo

La storia dell'arte ci ha consegnato numerosissime *vedute urbane*, in taluni casi dall'evidente carattere contemplativo, nostalgico in altri. Non c'è intenzionalità progettuale, né analisi tesa a un progetto futuro.

Il concetto di *impatto visivo* lo troviamo per la prima volta in *Townscape*, del 1961, dell'urbanista inglese Gordon Cullen. Attraverso un vasto e originale uso della fotografia, Cullen mette in evidenza la forza espressiva propria delle piazze, degli slarghi, delle strade sottolineandone l'importanza strumentale rispetto al progetto della città. Legge l'ambiente urbano con un taglio personale e certamente non archeologico, ricco di entrate emozionali, psicologiche, letterarie, figurative etc. Il risultato davanti al quale ci troviamo è quello di un'esauritiva "caratterizzazione empirica" della percezione ambientale, come ci fa notare Pier Luigi Giordani, nell'Introduzione all'edizione italiana del libro. Cullen, infatti, è convinto che è quasi interamente attraverso la vista che si percepisce l'ambiente. Giordani sottolinea questo aspetto quando scrive: "percezione come progetto (e il *Townscape* non è tanto un libro di estetica, ma un progetto per vedere le cose o, meglio, critica per immagini come progetto)", che usa "come punto di partenza le cose, l'esistente, la cui interpretazione e trasformazione può risultare altrettanto evasiva che non rifondazioni integrali. Ossia è più importante saper vedere e scegliere che inventare¹¹⁸".

118 P. Giordani, *Introduzione*, p.13, in G. Cullen, *Il paesaggio urbano : morfologia e progettazione*, Calderini, Bologna 1976



GORDON CULLEN, *TOWNSCAPE*

Nel libro vengono così elencate visioni seriali, fotografate (e talvolta disegnate) in città sia grandi che piccole della Francia e dell'Inghilterra; Cullen ne mostra le sequenze, le *enclaves*, i tagli, i particolari, le deviazioni, gli arretramenti: in un elenco che vuole essere un catalogo visivo degli elementi costitutivi dello spazio urbano. Alla luce delle considerazioni di Giordani sul progetto di Cullen, abbiamo provato a ricercare delle similitudini nella lettura della città di Napoli da parte dello storico nonché fotografo Roberto Pane. All'interno del suo vasto lavoro sul *Centro Antico di Napoli*¹¹⁹, Pane affianca sempre alle motivazioni di progetto e alla trattazione storica, delle immagini fotografiche. Osservandole con attenzione abbiamo ritrovato delle straordinarie somiglianze con il lavoro di Cullen, non certamente per una mera casualità, ma perché dietro a quella macchina fotografica c'era la stessa intenzionalità estetica e progettuale e di analisi del suo collega inglese. L'inquadratura delle foto di Pane aggiunge sempre qualcosa alla pure e semplice documentazione, i punti di fuga fanno in modo che l'occhio si poggia sapientemente su alcuni aspetti piuttosto che su altri. Quello che Roland Barthes chiamava *punctum*¹²⁰ è qui usato per parlare della città storica e per sollevare svariate questioni.

Seguono alcuni dei dittici/trittici dove mettiamo a confronto le categorie di rappresentazione della città utilizzate da Cullen e le foto di Pane.

119 R. Pane – *Il centro antico di Napoli. Restauro urbanistico e piano d'intervento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1970 e R. Pane – *Napoli Imprevista*, Grimaldi & Co Editori, Napoli 1949

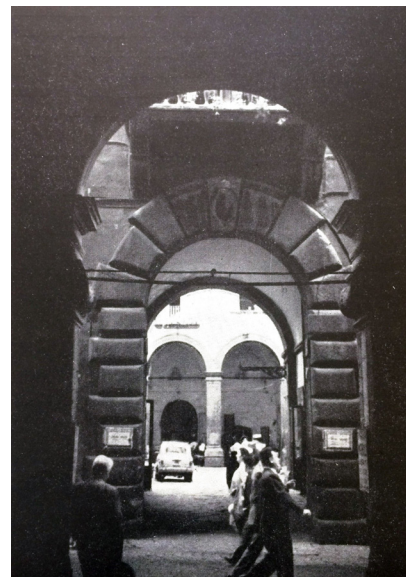
120 R. Barthes – *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Milano 2003



enclosure multiplo



R. Pane - Via Anticaglia



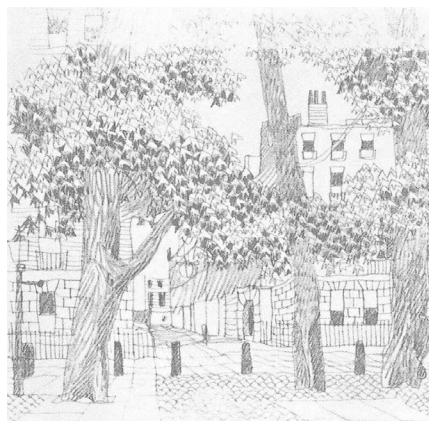
Via Tribunali



enclaves



R. Pane - Cortile a salita Avellino a Tarsia



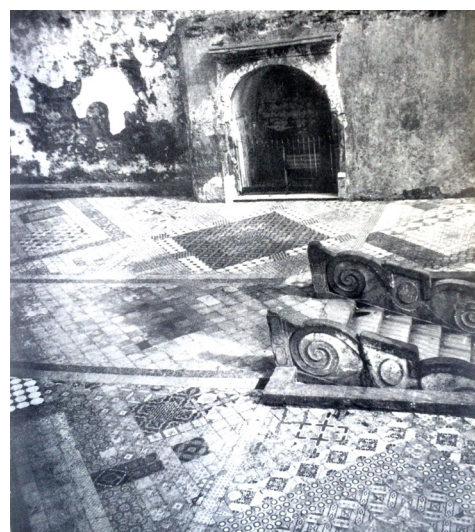
vista schermata



R. Pane - Convento di S. Gaudioso



connessione e unione: la pavimentazione



R. Pane - Pavimento in maiolica del sagrato di S. Efremo vecchio



Texture



R. Pane - Resti di muratura romana in via Vertecoli 17

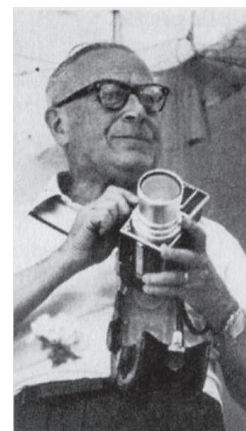
In particolare, in questa sede, ci interessa guardare un po' più da vicino il lavoro fotografico dello storico napoletano Roberto Pane, che possiamo sicuramente definire un intellettuale dalla formazione multiforme¹²¹. Sappiamo che sin da giovane aveva manifestato una grande capacità nel disegno, che perfezionò andando a bottega dallo scultore e disegnatore Vincenzo Gemito. E solo in seguito sviluppò il suo amore per la fotografia, probabilmente anche per le difficoltà nel trovare laboratori specializzati di stampa e sviluppo fotografico, che all'epoca scarseggiavano ed erano appannaggio dei soli professionisti.

Di sicuro dal disegno aveva imparato a conoscere e approfondire il valore autonomo, critico e narrativo dell'immagine come testimonia il suo libro *L'acquaforte di G.B. Piranesi* del 1938¹²².

Già nei primi anni Trenta sappiamo che Pane fotografava con una Rolleiflex, un macchina biottica 6x6, ma sarà dopo la seconda guerra mondiale a usare la celebre Hasselblad che sarà la fidata compagna delle sue esplorazioni fotografiche.

È importante sottolineare come già dalla scelta della macchina fotografica sia evidente la completa conoscenza che Pane aveva del medium, dal punto di vista tecnico: una conoscenza che gli consentiva di valorizzare il ruolo *critico* dell'immagine.

L'Hasselblad, a differenza delle precedenti macchine biottiche, dava la possibilità di cambiare il caricatore del rullo senza dover-



ROBERTO PANE CON LA SUA HASSELBLAD

121 Per un'approfondita biografia di Pane e per la sua formazione culturale si rimanda a due scritti di Andrea Pane: A. Pane, *Da Croce a Jung: Roberto Pane tra estetica, psiche e memoria*, in A. Anzani, E. Guglielmi (a cura di), *Memoria, bellezza, transdisciplinarietà. Riflessioni sull'attualità di Roberto Pane*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2017. A. Pane, *Roberto Pane e gli Stati Uniti: immagini, riflessioni, influenze. Dal viaggio del 1953 alle lezioni di Berkeley del 1962*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo, *Roberto Pane tra storia e restauro Architettura, città, paesaggio*, Marsilio Editore, Venezia 2010.

122 Per un approfondimento su questo tema si veda: P. Mascilli Migliorini, *Roberto Pane studioso di Gianbattista Piranesi*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo, op. cit.

lo per forza prima terminare. Questo permetteva di passare nella stessa sessione fotografica a rulli con sensibilità ISO differenti (per condizioni di luce diverse), e di usare contemporaneamente rulli in bianco e nero e a colori. Inoltre l'Hasselblad dà la possibilità di cambiare velocemente le ottiche. Questo gli permetteva, quindi, di alternare continuamente un teleobiettivo quando voleva riprendere un dettaglio, o un grandangolo quando invece voleva contestualizzare l'edificio nell'ambiente urbano.

Dallo studio delle svariate pubblicazioni di Roberto Pane emergono due caratteristiche principali della sua fotografia: un uso documentario, di memoria, e un altro di tipo critico e programmatico, nel senso progettuale del termine.

Ad esempio nel libro *Capri. Mura e volte* è evidente l'uso documentario della fotografia; nella prefazione alla prima edizione scriverà: *“mettendo da parte le utopistiche proposte che fanno sorridere i furbi, concludo aggiungendo qualche parola a proposito di motivi che hanno ispirato il presente libro: la ricerca di una più esatta interpretazione storica circa le origini della casa caprese, insieme con una illustrazione sufficientemente ampia delle mura e delle volte che ancora conservano caratteri di autenticità e di cui è possibile salvare almeno l'immagine. È probabile, infatti, che tra quindici o venti anni molti di questi aspetti saranno scomparsi o irreparabilmente alterati; in tal caso, la presente raccolta gioverà, se non altro, a ricordarli¹²³”*.

Quindi le fotografie, qui, sono sia usate come sprono all'attuazione di un nuovo piano paesistico, ovvero come parte preliminare al piano, sia come memoria delle caratteristiche tipiche di un luogo che Pane, con amarezza, sa già che scomparirà.

Questo atteggiamento attraversa tutte le sue opere. C'è sempre una volontà documentale e programmatica da una parte, e di denuncia di una scarsa attenzione all'ambiente urbano dall'altra.

123 R. Pane, *Capri. Mura e Volte*, p.12, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1964 (prima edizione 1954).

Questo sarà ancora più chiaro quando nel 1949 pubblicherà *Napoli Imprevista*¹²⁴. È il suo primo libro ad avere una perfetta penetrazione tra immagine e testo, senza che l'uno sia subordinato all'altro. Nella riedizione del 2007 Giulio Pane scrive: "Era cioè una illustrazione per immagini, o almeno le immagini vi svolgevano un ruolo non più accessorio, ma sostanziale nella stessa individuazione dei valori: erano immagini criticamente orientate alla percezione di quanto il discorso intendeva spiegare e commentare".

Leggendolo appare chiara l'importanza che ha per Pane non solo il *guardare*, quanto piuttosto l'*osservare* i luoghi. Condizione programmatica per il suo lavoro era il sopralluogo, il percorrere le strade di Napoli, osservare e solo in seguito fotografare¹²⁵. Anche il percorso aveva la stessa importanza dell'osservazione dell'edificio o dell'ambiente urbano: tant'è che descrive accuratamente i percorsi di quelle che ritiene le strade più importanti, sia per il loro carattere intrinseco che per le quinte urbane che si svelano lungo il cammino. Dà anche un suggerimento a chiunque voglia ripercorrere le sue tracce: preferire alle solite strade degli itinerari inconsueti, così da avere un'esperienza quanto più personale possibile. Esperienza che

124 G. Pane, *Napoli ancora imprevisa*, p. V, in R. Pane, *Napoli Imprevista*, Grimaldi editore, Napoli 2007 (prima edizione 1949)

125 Pane, nell'articolo dal titolo *Premete il bottone, noi facciamo il resto*, scrive a proposito di una considerazione di Erich Fromm (contenuto in *Psicoanalisi della società moderna*) sullo slogan della Kodak "premete il bottone, noi facciamo il resto", scrive della percezione alienata che può sopraggiungere con l'uso della macchina fotografica: "Quanto poi alla percezione visiva alienata posso testimoniare che ad essa sono esposti anche coloro che, per intuitiva capacità e vecchia esperienza, si direbbero del tutto immuni da tale pericolo. Ricordo infatti che, in alcuni casi, ho dovuto resistere alla tentazione di accelerare la mia documentazione fotografica, e cioè di scattare delle immagini prima di aver preso una chiara ed esauriente visione di ciò che avevo da fotografare; dunque l'osservazione di Fromm è tanto più valida in quanto è provato che può accedere di compiere il « surrogato di un'esperienza » persino a chi è abituato a vedere con i suoi occhi e non attraverso l'obiettivo fotografico". In *Napoli Nobilissima*, vol. III, 1963-1964, pp. 159-160

sarà per il visitatore fonte *di avventura e di imprevisto*¹²⁶, derivante dal carattere originario del centro antico di Napoli: la sua *compattezza da giungla*. L'attenzione alla ricerca di luoghi che possano *svelare* la città deve essere fatta, per sua stessa ammissione, in maniera sistematica anche per gli stessi abitanti che la percorrono solo per i normali bisogni della vita quotidiana.

Questo libro sottolinea così, attraverso lo scritto e le fotografie, l'importanza della conservazione dell'ambiente urbano come valore intrinseco di una città. Pane mette in evidenza il valore delle quinte urbane, le caratteristiche delle luci e delle ombre dei balconi che si proiettano sugli alti muri dei conventi, la compenetrazione tra le abitudini di vita del popolo e la struttura intrinseca della città, che si aggiungono come un palinsesto immateriale alla stratificazione storica.

Il valore critico dell'utilizzo del mezzo fotografico si evidenzia anche quando inserisce aspetti di vita quotidiana all'interno della scena urbana, considerandoli parte integrante del carattere urbano. Così come la quotidianità ha un ruolo non marginale, altrettanto importanti sono le inquadrature prospettiche in cui non si tiene conto solo della monumentalità degli edifici di pregio, ma anche di tutta quella parte di città che lui chiama *letteratura architettonica*¹²⁷. Alterna così fotografie documentarie e oggettive ad altre più spiccatamente soggettive: il tutto concorre a *“fornire una chiave di lettura per la conoscenza di una città che forse meno di ogni altra si presta ad essere conosciuta attraverso un rapido giro*^{128”}.

126 R. Pane, *Napoli Imprevista*, p. 5. Grimaldi editore, Napoli 2007 (prima edizione 1949)

127 in *Napoli Imprevista* viene anticipata di quindi anni la definizione di monumento contenuta nella *Carta di Venezia* (del 1964): “La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano e paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa, o di un avvenimento storico [...]”.

128 R. Pane, *Napoli Imprevista*, op. cit., p. 8

Non sappiamo con chiarezza quale fosse l'ordine con cui procedeva per la stesura di un libro, se venisse prima lo scritto o l'indagine fotografica. Ma mi piace pensare che ci fosse sincronicità nei due processi: che quando fotografava avesse già in mente quello che avrebbe espresso con il testo. Non credo, nemmeno, che la fase preliminare di osservazione, insieme a quella della scrittura, fosse nettamente separata da quella fotografica¹²⁹. O almeno è quello che si percepisce leggendo e guardando le sue fotografie: al momento anche se in tanti articoli si fa menzione della sua passione fotografica, in realtà non esiste ancora uno studio approfondito che correli il suo lavoro come storico-restauratore-architetto con il suo lavoro fotografico.

La componente progettuale dell'immagine risulta più sviluppata nel *Centro Antico di Napoli* dov'è contenuto il vasto piano d'intervento per un restauro urbanistico della città antica. Le inquadrature delle fotografie contenute in questo volume accentuano e sottolineano le scelte progettuali riportate nel testo. Scelte che risultano accuratamente accompagnate dalla descrizione di ogni singola parte fino ad entrare nei dettagli di ogni particella catastale. Talvolta le fotografie e le sue didascalie servono per far comprendere la natura del luogo, le sue caratteristiche, legate strettamente a una storia stratificata.

129 "Sembra esser oramai ovvio ed evidente che la fotografia di una scultura o di una architettura costituisca già il principio di una valutazione critica e che il testo dello storico dell'arte debba essere necessariamente legato ad immagini, se non da egli stesso eseguite, da egli stesso dirette". R. Pane, lo non vedo con i miei occhi ma attraverso di essi, in *"Napoli Nobilissima"*, vol. II, 1962-63, p. 250



DA DIDASCALIA: "IL LARGO AVELLINO. SITUATO FRA DUE CAVALCAVIA, IL PALAZZO DEI PRINCIPI AVELLINO AFFACCIA SUL LARGO CHE CORRISPONDEVA, UN TEMPO, AL CHIOSTRO DELLE MONACHE DI S. POTITO".

È questo il caso della fotografia di Largo proprio di Avellino: la scelta di una particolare prospettiva serve a mostrare il largo e il cavalcavia, ma soprattutto a far comprendere la natura della corte, derivante dalla sovrapposizione del Palazzo Avellino sull'impianto di un primitivo spazio claustrale. Viene per questo prescritta la conservazione integrale del lotto del palazzo e della corte. La fotografia, in particolare con l'uso del chiaroscuro, oltre che con la scelta prospettica rende evidente il carattere delle strade napoletane: come valore da preservare.



La scelta di usare un'ottica probabilmente normale (un comune obiettivo 50 mm, diviene un 80mm per la fotografia di medio formato usata da Pane) per fotografare i resti del Convento di San Gaudioso è stata fatta per mettere in evidenza la perdita della caratteristica originaria di quinta urbana. L'obiettivo normale fa divenire la scena più angusta e chiusa agli occhi dell'osservatore, in una forma di parallelismo con la sorte che i resti del convento hanno avuto: circondati e accerchiati dalla costruzione, allora recente, delle cliniche ospedaliere. Nella sua proposta di *piano*, infatti Pane prevede di demolire e di abbassare di un livello la particella adiacente alla scala, per consentire di ricreare il giardino, e soprattutto per rimettere in valore la seicentesca scala di accesso. Qui lo spazio chiaramente in between dei resti *scovati* tra gli edifici del policlinico viene riportato alla luce attraverso la fotografia e viene idealmente salvato dalle scelte di piano.

DA DIDASCALIA: "CONVENTO DI S. GAUDIOSO. I RESTI DELLA GRADINATA A DOPPIA RAMPA, DEL PORTALE MARMOREO E DELLA BALAUSTRATA SONO IN GRAN PARTE OCCULTATI DALLA VEGETAZIONE PARASSITARIA. DELL'OPERA FANZAGHIANA È VISIBILE QUA E LÀ QUALCHE PARTICOLARE, COME QUESTO TRATTO DI BALAUSTRATA"



DA DIDASCALIA: "PIAZZA CAPUANA. UNA DELLE TORRI ARAGONESI, SERRATA TRA LE CASE"

Per l'immagine di Piazza Capuana risulta evidente la scelta di una prospettiva centrale, realizzata con un'ottica grandangolare, per mostrare la condizione ambientale nella quale si trovava la torre aragonese: ovvero *serrata tra le case*. Dalla scelta prospettica capiamo che Pane aveva già immaginato di liberare la torre e di creare un giardino intorno, abbattendo l'edificio a destra.

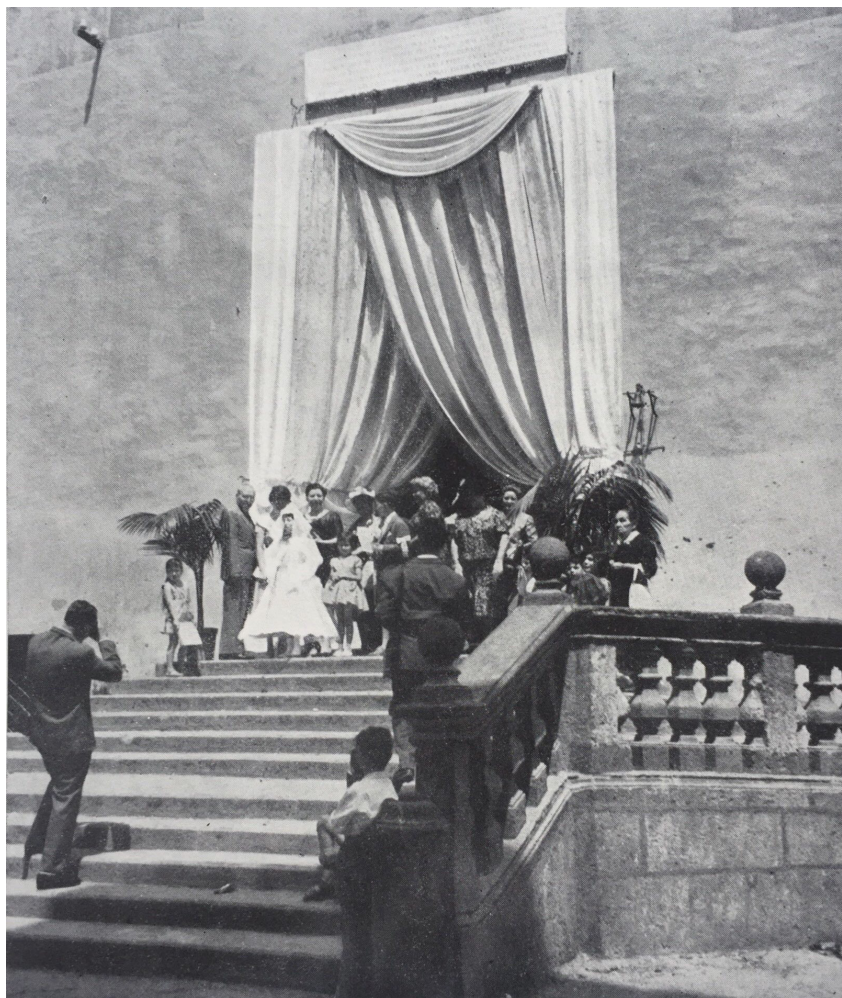
Ancora una volta sceglie di mostrare gli elementi caratterizzanti che si trovano *tra* i pezzi e le parti del corpo antico della città: sospesi tra la *prigionia* del contemporaneo e *proiettati*, per le caratteristiche urbane che sono loro proprie, in una nuova condizione di *salvezza*, che lo stesso Pane immagina possibile. Ma ad oggi la situazione rimane invariata e l'osservare questa immagine ci pone ancora la domanda del *come* operare in questi angoli di città.



Questa fotografia e la sua didascalia denunciano una condizione di sospensione e di incuria che ancora resta attuale. Nonostante il sentito appello di Pane e la previsione, da parte del suo *piano*, di prevedere l'abbattimento dell'edificio di cemento armato che occulta completamente le mura e stravolge la percezione dell'intorno urbano, la situazione, ad oggi, è rimasta quasi del tutto invariata. L'immagine è stata composta in una maniera talmente evidente per il suo fine che la didascalia potrebbe sembrare quasi superflua. Infatti la maggior parte della foto, più di metà del lato sinistro, risulta occupato da emergenze architettoniche e storiche rilevanti per forma e per dimensione: l'ospedale degli Incurabili, nella parte alta, e le mura greche in quella bassa. A chiudere completamente l'immagine è l'edificio di nove piani ospitante degli uffici comunali

DA DIDASCALIA: "MURA GRECHE IN VIA FORIA. LA GRANDE PARETE DI BLOCCHI ISODOMICI COSTITUISCE UNO DEI RESTI PIÙ IMPORTANTI DELLE MURAZIONI GRECHE DELL'ITALIA MERIDIONALE. OCCULTATO DA UNA STRADA, COSTRUITAVI SOPRA, E RESO INACCESSIBILE DAI RIFIUTI, DALL'EDIFICIO FRONTEGGIANTE E DALLE OCCUPAZIONI ABUSIVE, ESSO COSTITUISCE LA PIÙ SQUALLIDA TESTIMONIANZA URBANISTICA E DELL'INDIFFERENZA DELL'AMBIENTE NAPOLETANO VERSO IL SUO PASSATO D'ARTE E DI STORIA".

e una scuola media. Così Pane di fronte a questo *disordine urbanistico*, come egli stesso lo definisce, prova quanto meno con l'immagine e con il testo a ridare dignità a questo luogo gravemente compromesso dall'incuria non *normativa* ma *culturale* di coloro che hanno approvato il progetto.



DA DIDASCALIA: "CHIESA DEI SS. APOSTOLI. UN GRANDE TEMPIO SENZA FACCIATA. SOLO QUALCHE VAGA TRACCIA È VISIBILE DI UN'ARCHITETTURA DIPINTA, CON LA QUALE SI TENTÒ DI COMPENSARE L'ASSENZA DELLA COMPOSIZIONE PLASTICA".

Nella fotografia della Chiesa dei Santi Apostoli, per la prima volta, vediamo uno *scollamento* tra l'immagine e la didascalia: almeno a prima vista. Stavolta non è stata inquadrata semplicemente la chiesa per raccontarne l'assenza di una facciata, bensì ci troviamo di

fronte a una scena di vita comune: un matrimonio. Quello che salta all'occhio, il *punctum*, non è la chiesa ma l'apparato effimero che la adorna: drappi e tendaggi che si usavano, e ancora si usano, in occasione di processioni o matrimoni. La semplice scelta di restauro conservativo per la chiesa dei Santi Apostoli non ci dà indicazione di quello che ne sarà della facciata, né tantomeno se verranno tenute in conto queste forme spontanee di ornamento.

Dalla lettura della fotografia risulta che è l'*uso* a far divenire evidente la condizione di assenza di paramenti murari della facciata e non la facciata stessa. Potremmo leggere in questo un'indicazione di una sorta di riuso temporaneo possibile? Quasi che Pane, inconsciamente, ci stia suggerendo di tenere conto degli usi quotidiani, effimeri e spontanei anche quando si affronta un restauro conservativo?

Le foto fin qui mostrate, selezionate tra i numerosi scatti di Pane, risultano criticamente orientate per sottolineare il valore progettuale delle immagini stesse. Come abbiamo visto, anche quando il piano non ci indica con precisione una via, è l'immagine stessa a suggerircela. O quanto meno, per la natura stessa del *medium*, si presta a interpretazioni differenti; che offre uno spunto continuo di riflessione sulla città. In particolare per quelle parti che abbiamo chiamato *in Purgatorio spaces*, per la loro condizione di sospensione, l'operazione di rilettura delle fotografie di Pane può darci indicazione ancora di un futuro possibile.

*Gian Maria Tosatti e Le Sette
Stagioni dello Spirito*

Gian Maria Tosatti (Roma 1980) è un artista che durante la sua carriera è sempre stato attento a raccontare il tessuto sociale e il ruolo che l'artista ha nel costruire un *senso* per la società attuale.

L'enorme lavoro de *Le Sette Stagioni dello Spirito* si è articolato in sette luoghi della città di Napoli dal 2013 al 2016. Nell'introduzione al catalogo della mostra antologica tenutasi al Museo di Arte Contemporanea Madre a conclusione del lavoro, il Presidente della fondazione museale dice: "Tosatti ha usato segni, pitture, spazi, architetture, oggetti, animali, li ha mescolati con i ricordi, le memorie di luoghi relitti – cioè usati un tempo, e ora non più – e con la vita che invece tuttora li assedia, li anima, li pervade, scorgendovi non solo, qua e là, una bellezza ora evidente, ora torbida, ora avvilita, ora promessa, ma il materiale per costruire, per mano d'artista, un *tableau* iconografico, teologico e ideologico¹³⁰".

L'idea del lavoro nasce dal ripercorrere la falsariga del *Castello Interiore* di Santa Teresa de Jesus del 1577, in cui la santa scrive un testo in forma di orazione dove l'anima, come un castello, è divisa in sette stanze, in cui si delineano attraverso altrettante mansioni, l'itinerario interiore per la ricerca dell'unione perfetta con Dio.

Così Tosatti, quasi come un *mistico contemporaneo*, ha elaborato un discorso per immagini in cui le sette stanze dell'anima divengono sette installazioni ambientali. Tutte *site-specific*, aperte al pubblico a volte in sordina, per volontà dell'artista stesso, altre volte debita-

130 P. Forte, Prefazione, p. 6, in G. M. Tosatti, *Sette Stagioni dello Spirito*, Electa, 2017

mente annunciate.

“Attraverso un lungo lavoro di studio e di ricerca propedeutica, Tosatti nel corso di questi anni ha progressivamente identificato sette luoghi, i quali – ognuno per ragioni diverse – intrattengono un forte rapporto identitario con la città di Napoli, spazi in cui è evidente la tensione tra passato e presente; luoghi palinsesto, su cui il tempo, questo *grande scultore* (M. Yourcenar), ha impresso indelebilmente le sue tracce... In questi luoghi, Tosatti ha realizzato sette interventi volti a modificare completamente la percezione originaria¹³¹”. Così grazie a questo lavoro sono state riaperti al pubblico alcuni edifici storici e monumentali, abbandonati o dismessi, dislocati in varie parti della città. E per un effetto *virus* queste installazioni sono diventate opere-ambiente, che dalle persone si sono estese all’urbano, animando anche interi quartieri. Il titolo di ogni opera è accompagnato da un numero progressivo, numero messo fisicamente sulla porta di ogni luogo, quasi a preannunciare l’ingresso in una dimensione altra. La progressione delle installazioni tende dal male al bene più assoluto, in una forma di ascensione dantesca che vuole “connettere l’Assoluto dell’elemento umano con il nostro presente storico e coi conflitti e le lacerazioni che lo caratterizzano¹³²”. La prima opera, dal titolo **1_La peste**, è ubicata nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano ai Banchi nuovi che era chiusa dalla Seconda Guerra Mondiale. L’installazione, per carattere formale, è abbastanza mimetica con l’identità del luogo e del suo contesto di riferimento. Per sua stessa ammissione l’artista dice: “Credo che nelle città si manifesti costantemente lo spirito della comunità. Il suo senso di violenza e la sua dolcezza, la sua propensione al male e la consapevolezza del bene. E infatti un “sottotesto” al mio progetto è proprio il limite fra il bene e il male, che poi si ripercuote sugli



GIAN MARIA TOSATTI DURANTE
L'ALLEGSTIMENTO DELL'OPERA 4_
RITORNO A CASA

131 E. Viola, *Sette stagioni dello Spirito. Cornistoria di un'epica artistica e di una – inevitabile – saga curatoriale*, p. 12, in G. M. Tosatti, op. cit.

132 E. Viola, ibidem.



1_LA PESTE, INSTALLATION VIEW

abitanti. Perché credo che l'uomo esprima se stesso realizzando le forme delle città in cui vive e quindi la città in qualche modo rappresenta il calco della sua anima¹³³".

I singoli elementi *immessi* alludono alla storia del luogo, creando un palinsesto visivo che si aggiunge alla forma e alla funzione originarie dello spazio attraverso la *rifunzionalizzazione* dell'artista. Il tema qui è quello dell'*inconsapevolezza*, che per Tosatti è un male grave come lo era per Camus il nazismo, quella che Dante chiama ignavia. Qui c'è l'uomo che vive ai margini della consapevolezza di sé; ed è da qui che deve partire se vuole intraprendere il lungo cammino verso il Paradiso.

2_Estate è la seconda installazione e siamo ancora nell'Inferno. Ubicata nell'ex Anagrafe Comunale che è un altro di quei luoghi abbandonati che sono così visibili da essere diventati praticamente invisibili: nonostante la sua posizione nella centralissima Piazza

133 Articolo di Repubblica di Gianni Valentino, "*Tosatti e le 'ferite' di Napoli*", 24 settembre 2013. Fonte web: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/09/24/tosatti-le-ferite-di-napoli.html>



Dante. Quest'edificio ha ospitato la prima anagrafe italiana, istituita a Napoli nel 1809 e a tutt'oggi, pur essendo stato chiuso per vent'anni, conserva ancora, da oltre 200 anni, gran parte dei documenti di identità dei napoletani.

Il tema stavolta è *l'inerzia*, quale condizione della dissoluzione dell'anima. Usa come analogia l'Italia repubblicana¹³⁴, la sua mancanza di progettualità e di identità, e come metafora il titolo "estate" legato all'inerzia dovuta alla canicola estiva che fiacca la volontà. I riferimenti filosofici che sottendono l'installazione di Tosatti nascono dalle riflessioni filosofiche della visione *archeologica* del presente. Gli autori a cui fa riferimento l'artista sono Walter Benjamin, Ernst Bloch, Hanna Arendt, ma soprattutto gli scritti di Agamben¹³⁵ che così spesso cita nelle sue interviste. Per com-

2_ESTATE, INSTALLATION VIEW

¹³⁴ Come sottolinea il curatore Eugenio Viola, qui il riferimento è il Pasolini di *Petrolio*, quando "ci restituisce un'impetosa rappresentazione della crisi della Repubblica". E. Viola, *ivi*, p. 16

¹³⁵ "le indagini storiche sul passato sono soltanto l'ombra portata di un'interrogazione teorica del presente" e quindi "la via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia" in G. Agamben, *Che*



3_LUCIFERO, INSTALLATION VIEW

prendere il presente l'artista non può fare altro che interrogare il passato. E così l'installazione riporta l'edificio, uno spazio vuoto ed abbandonato, indietro nel tempo, quasi a restituirgli la sua funzione originaria, eleggendolo però a simbolo di una Italia immobile, dove l'unica presenza viva sono delle felci.

Per la terza installazione, *3_Lucifero*, Tosatti sceglie come luogo deputato gli ex Magazzini Generali del Porto di Napoli, progettati da Marcello Canino negli anni Quaranta. Da molti anni in disuso e in abbandono attendono ancora un progetto di rifunzionalizzazione. Qui Tosatti ha realizzato, probabilmente, l'intervento più monumentale che pervade uno spazio di oltre 6000 m² suddivisi in 3 piani. Qui, come si evince dal titolo, mette in scena il rapporto tra Dio e l'uomo, l'errore e la tentazione, con un intervento evocativo e potentemente visionario. Come dice lo stesso artista l'opera si compone di due vere e proprie *basiliche* tenute insieme tematicamente dall'inserimento di citazioni bibliche di Satana. Riportate in alto, sulle architravi di cemento armato, in lettere in foglia d'oro. Il

cosa è il contemporaneo, p. 25, edizione nottetempo, Roma 2008

tema è sicuramente quello dell'assenza di luce, del buio nel quale fu scaraventato Lucifero, ma è anche il tema dell'incontro con il diavolo che rappresenta il momento critico: quello dell'esercizio del libero arbitrio. Come si legge in una delle iscrizioni, è il momento in cui il serpente dice ad Adamo ed Eva, davanti al fantomatico albero di mele, "Dio sa che nel giorno che ne mangerete, i vostri occhi si apriranno, e sarete come Dio, conoscendo il bene e il male". In questa iscrizione c'è tutto il contrasto interiore tra le scelte che può compiere l'uomo: intraprendere l'erta via del bene o lasciarsi sedurre dal male. In forma di installazione questa parte viene interpretata dall'artista con il costringere il visitatore ad attraversare un deserto di sabbia grigia¹³⁶ che lo affatica nel percorso espositivo. In quest'opera altamente metaforica in un primo momento viene introdotto il tema della condanna, ma attraversandolo ci accorgiamo che in realtà ci pone dinanzi al tema del riscatto, alla fatica dello scegliere: tema che ci introduce alla quarta installazione.

Nella sua quarta installazione Tosatti ci conduce, finalmente, al Purgatorio, che dividerà in due tappe. L'artista struttura le due installazioni prendendo spunto, ancora una volta, dalla *commedia* dantesca: per la prima, l'immagine della *spiaggia* (4_Ritorno a casa); per la seconda, quella della *montagna* (5_I fondamenti della Luce).

Per **4_Ritorno a casa**, l'opera viene installata nell'ex Ospedale Militare di Napoli: eretto nel XVII secolo al tempo era il monastero della Santissima Trinità delle Monache. Il complesso, attualmente, risulta come un insieme eterogeneo dovuto alla sua intricata evoluzione storica (ha assunto numerosi ruoli, da quelli religiosi a quelli

¹³⁶ è giusto qui precisare che la presenza delle dune di sabbia è precedente all'installazione di Gian Maria Tosatti, nonostante il curatore Eugenio Viola riporti che si tratta di una sua costruzione. In occasione di un mio sopralluogo durante la fase di installazione è stato lo stesso Gian Maria Tosatti a dirmi che quelle dune provenivano da una mostra di Jodorowsky. Mostra tenutasi nel 2002 per illustrare il film che il regista cileno non riuscì mai girare. Durante quella mostra erano presenti la gran parte delle tavole di storyboard ad opera di Moebius, e il percorso era allestito all'interno di un enorme verme che strisciava per l'appunto su un deserto di sabbia.



4_RITORNO A CASA, INSTALLATION
VIEW

pubblici, e prima dell'Unità d'Italia, sotto Giuseppe Bonaparte, assunse la funzione di ospedale militare). Con questa opera Tosatti ha riaperto dopo trentacinque anni la parte principale di questo complesso monumentale, rimasto chiuso dal terremoto del 1980. Il tema qui è quello della salvezza e della forza necessaria per sostenerla. Si percorrono questi lunghi corridoi ai cui lati si ripetono ossessivamente delle stanzette tutte uguali, tutte caratterizzati da piccoli lettini e da rettangoli dorati posizionati sulle pareti che ricordano la presenza del male, ancora in agguato. L'uso del dorato, qui, riconnette quest'opera con la precedente in cui il colore oro era quello della stanza di Lucifero e delle scritte della Bibbia che ci parlavano di lui. E anche se ora siamo in Purgatorio, la possibilità di sbagliare, di intraprendere la via del male ancora non ci ha abbandonato.

In questa installazione ambientale, la struttura conventuale dell'ex Ospedale Militare amplifica il senso di incertezza e di solitudine,



caratteristiche che per l'artista sono strettamente collegate con il tema della salvezza qui trattato. Le stanzette, una volta celle dei monaci, stanno a rappresentare gli elementi determinanti nella caratterizzazione dell'uomo ed essendo *quasi* tutte uguali sono come dei pezzi che possono essere montati in sequenza diverse; non c'è un ordine prestabilito, sta a noi trovare la nostra strada verso la salvezza. Alla fine di questo percorso, strutturato attraverso dei lunghi corridoi, e caratterizzato da una sensazione di soffocamento costante, si arriva finalmente a uno spiraglio di salvezza. La stanza deputata è un grande salone in cui sono ancora presenti, a tratti, degli affreschi seicenteschi, dove le grandi finestre, aperte, fanno entrare la luce e l'aria del giardino. Al suo interno sono state posizionate sei grandi vasche piene d'acqua, simbolo di purificazione; sono il primo passo verso l'ascensione.

Percorsa idealmente la *spiaggia*, si giunge alla *montagna*: la quinta opera: **5_I Fondamenti della Luce**. "Tutto nasce da una vicenda che mi ha toccato profondamente e che parla di un amore negato. La storia è quella di Paolina T. che all'età di vent'anni - nel 1917 - viene rinchiusa in manicomio perché povera ed omosessuale. Il

5_I FONDAMENTI DELLA LUCE, INSTALLATION VIEW

giorno di natale dello stesso anno, Paolina scrive ad un'altra ragazza rinchiusa nella stessa struttura, affermando che il suo amore si era trasformato in un raggio di luce che le illuminava la cella. Ecco perché ho scelto di intitolare questa serie di installazioni i fondamenti della luce¹³⁷", dice Gian Maria Tosatti. Il luogo della montagna del Purgatorio che Dante descrive altissimo, erto su un'isola al centro dell'emisfero australe, è l'ex convento di Santa Maria della Fede. Siamo nel cuore del centro antico di Napoli, a due passi dalle folle dei turisti che percorrono il decumano di Spaccanapoli. Il tema della salvezza diviene riscatto, non più individuale come nell'installazione precedente caratterizzata dalla solitudine dell'individuo, ma collettivo. Nella descrizione dell'opera riportata sul sito dell'artista leggiamo: "Non esiste, infatti, il privato senza il collettivo e la salvezza non può che essere un riscatto collettivo, sociale, forse di classe. Paolina T., poiché povera, è costretta dalla società a scrivere la sua lettera d'amore nell'inferno di una realtà manicomiale dell'inizio del '900 che non è poi così diversa dal mondo che abitiamo oggi: un grande recinto per le menti, da cui si può evadere solo diventando più leggeri¹³⁸". Così l'ex convento di Santa Fede, reclusorio per le donne libere, diviene metafora per il percorso ascensionale verso il Paradiso. E non è un caso che Tosatti abbia scelto proprio questo luogo per il percorso verso la salvifica ascensione dell'anima: nel dicembre del 2014, dopo oltre vent'anni di abbandono, l'edificio è stato occupato da un comitato di quartiere che lo ha riportato a una funzione di carattere sociale e culturale, riconsegnando alla comunità un edificio storico – che ha ospitato anche la tipografia di Benedetto Croce – e salvandolo dal degrado. Nella volontà espressa dall'artista di portare l'opera in questo luogo possiamo leggere un

137 Intervista rilasciata al Mattino. Fonte web: https://www.ilmattino.it/napoli/cronaca/napoli_oratorio_santa_maria_tosatti_laquo_la_arte_nasce_dalla_sofferenza_reclusione_raquo-1215213.html

138 Fonte web: http://www.tosatti.org/www.tosatti.org/5_l_fondamenti_della_luce.html

atto di sostegno a un processo di democrazia diretta portato avanti dai cittadini napoletani.

Il primo piano dell'opera si presenta pieno di elementi vitali ed emotivi, tra cui numerosi giornali di "Lotta continua" e un giradischi con il singolo di Mina "Città vuota". Oggetti apparentemente vitali, che nel secondo piano svaniscono: gli unici elementi sono dei vetri rotti che inondano i pavimenti. La luce che pervade questi spazi ci porta a riflettere sulla capacità *tagliente* del recidere i legami con ciò che è materiale (gli oggetti del primo piano), per poterci aprire a una dimensione *più leggera*. Si giunge, così, liberi, al terzo piano assolutamente vuoto, dove è l'uomo, una volta abbandonato ogni legame, che trova l'unica declinazione possibile nell'azione, nell'essere in-azione, nell'essere *presente*. Proprio su questi temi Tosatti fa ruotare la conversazione con l'artista Alfredo Jaar: "Quando lavoravo a *Sette Stagioni dello Spirito* ho capito che la presenza (essere presenti a se stessi, presenti al mondo, presenti al proprio tempo) è l'unico modo che abbiamo per essere umani¹³⁹". E per esserlo dobbiamo compiere delle scelte, liberarci dai beni materiali, e comprendere che ciò che ti qualifica come uomo non è quello che possiedi, ma le *azioni* a cui decidi di prendere parte.

Il tema dell'*azione* prende pienamente corpo nella prima parte del Paradiso: **6_Miracolo**, in cui l'installazione lascia spazio alla *performance*. In un'ex fabbrica di Forcella, in via delle Zite 40, per la prima volta Tosatti non lavora in uno spazio monumentale, né di prestigio storico. La performance è stata una vera e propria *pratica* del bene. Il Paradiso, per Tosatti, è infatti lo spazio dell'agire, dove l'immagine viene sacrificata per divenire *azione*. Bambini, adulti, habitués, tutti indistintamente visitatori/performer accidentali, hanno preso parte a questa "curatela", nel senso del prendersi cura di. Prendersi cura di un luogo, pulirlo, estrarre i proiettili dai muri e della saraci-

6_MIRACOLO, INSTALLATION VIEW



139 G. M. Tosatti, *Luce attraverso una ferita. Una conversazione con Alfredo Jaar*, in G.M. Tosatti, op. cit., p. 288



7_TERRA DELL'ULTIMO CIELO,
INSTALLATION VIEW

nesca, chiudere le crepe con le proprie mani, diventa la possibilità per rileggere dei gesti semplici e quotidiani in una nuova prospettiva: la costruzione collettiva di qualcosa che può portare un pezzo di Paradiso in terra. Il miracolo avviene attraverso la cooperazione, l'azione di comunità. “È questa la chiave del paradiso: la prassi. Il Paradiso esiste se lo creiamo¹⁴⁰”.

7_Terra dell'ultimo cielo è l'ultima tappa che si installa di nuovo nell'ex Convento della Santissima Trinità delle Monache. “*Terra dell'ultimo cielo*” non è un luogo per una beatitudine da godere, come si potrebbe credere pensando di essere finalmente giunti in Paradiso. Tutt'altro. È un punto da cui partire, consapevolmente: chi lo raggiunge, comprende che è suo dovere ritornare nel mondo per testimoniare la *presenza* di quel luogo, e per indicarne la strada. Sotto il profilo simbolico e formale quest'ultimo lavoro riassume

140 G.M. Tosatti, *La legge dell'equilibrio tra il cielo e la terra. Una conversazione con Mariangela Gualtieri*, in G. M. Tosatti, op. cit., p. 332

tutti i capitoli precedenti. È un giardino dell'Eden in cui ritornano la sabbia, gli alberi, gli uccelli...

Le Sette Stagioni dell'anima si configura, come abbiamo visto, in un percorso ascensionale dall'Inferno dell'inconsapevolezza, dell'inerzia, attraverso un Purgatorio dell'intuizione di una possibile salvezza, fino alla pratica del bene, che riesce a realizzare il Paradiso in terra.

Secondo l'idea dell'artista, che la città è il calco dell'anima di chi la abita, possiamo dire che questa composizione "per città e suoi abitanti" è partita dal passato di quei luoghi *riaperti* per riflettere sulla nostra condizione presente.

Quello che ha creato Tosatti sono delle vere e proprie architetture-dispositivo, che prendono la loro forza trasformativa dalla capacità insita nel visuale di generare un nuovo immaginario. Perché queste opere, installate in luoghi abbandonati, fatiscenti, invitano a una nuova *percezione e partecipazione* attiva degli spazi. Il potere delle installazioni sta nel rendere nuovamente attivo quello spazio, e nel creare un dialogo tra il luogo e l'esperienza di chi lo attraversa. La capacità di leggere le tracce *fantasmatiche* di questi luoghi, insieme con la capacità di alterarli (nel senso di portare il luogo in una dimensione di *alterità*), creano nel visitatore/performer una traccia, una *segnatura*: una memoria di un'esperienza nuova che nasce - parafrasando Didi-Huberman - come un personale montaggio di luoghi e di tempi sollevando una memoria altra che riconfigura il presente. L'intervento dell'artista, che si sovrappone ai luoghi stratificati della Napoli antica, *nutre* l'archivio della memoria di ogni visitatore. Inoltre, ogni immagine percepita, vista, vissuta, si vivifica e si risemantizza attraverso gli occhi e l'esperienza dello spettatore. Poiché l'opera senza l'uomo che lo percorre non può vivere: l'opera, lo spazio, secondo il concetto di *environment* in arte, si riattiva solo con il "motore" dell'azione.

In particolare, nell'opera di Tosatti, l'impianto visivo degli inter-

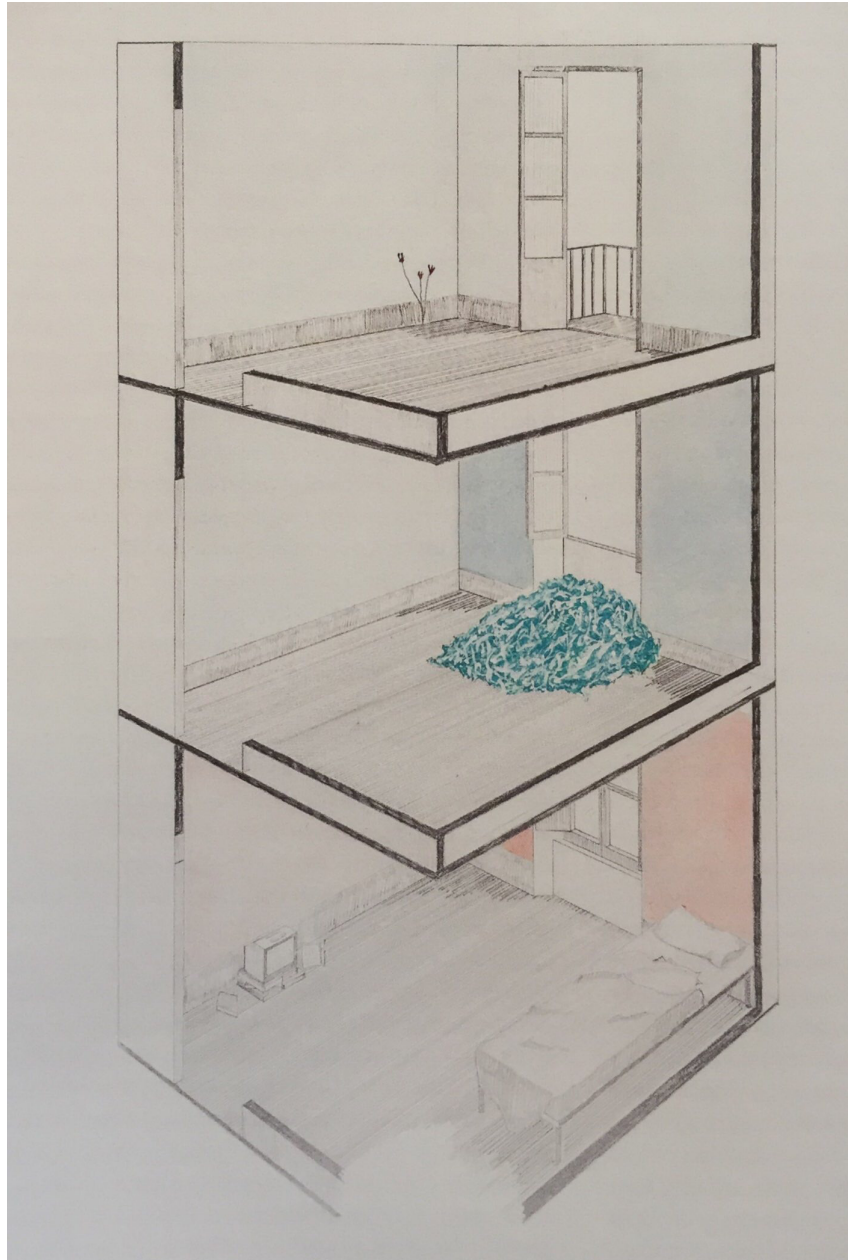
venti è *progettato* accuratamente: diviene strumentale, per suscitare una reazione emotiva e impattante nel visitatore. Osservando i disegni preparatori, oltre che le stesse installazioni potremmo dire che l'inserimento degli oggetti avviene seguendo "una sequenza di punti d'attenzione¹⁴¹", che in fotografia sono quelli che Barthes chiama *punctum*.

Potremmo dire, quindi, che la strutturazione stessa del progetto di Tosatti usa come un dispositivo di innesco il potere delle immagini che diventano foriere di una *rivelazione* che si va a sovrapporre al nostro archivio della memoria. L'epifania dell'immagine ci porta alla modificazione della percezione dei luoghi abbandonati e preclusi alla cittadinanza trasformandoli invece in luoghi paradigmatici di un paesaggio interiore, comune ad ognuno di noi. E grazie al potere salvifico dell'arte, che ci destabilizza per farci cambiare punto di vista sulla realtà, si assiste a una metamorfosi della percezione: i vuoti della città vengono letti come un bene che ci appartiene, nel quale potremmo addirittura rispecchiarci, e di cui dobbiamo, quindi, prenderci cura.

La via che potrà fuori dal *limbo* questi luoghi, ci viene indicata da Tosatti attraverso la necessità di attrezzarci con una visione *nuova*, ovvero di cambiare la prospettiva con la quale li guardiamo solitamente, una visione che potrebbe portarci ad individuare in questi luoghi un possibile Eden in terra: possibilità che potrà avverarsi solo se sapremo prendercene cura, e se ci mettiamo *in azione* per mantenerli vivi.

NELLA PAGINA ACCANTO: DISEGNO
PREPARATORIO DELL'OPERA 5_I
FONDAMENTI DELLA LUCE

141 A. Facente, *Fenomenologia del colore. Analisi di una tecnica tra innovazione nell'arte ambientale e fondamenti pittorici*, p. 37, in G. M. Tosatti, op. cit.



3. Esperimenti



L'accostamento delle immagini, per quanto differenti siano, produce sempre una modificazione, un'apertura del nostro sguardo...ogni immagine deve essere intesa come un montaggio di luoghi e di tempi differenti, anche contraddittori....davanti ad un'immagine non bisogna solamente domandarsi quale storia essa documenti e di quale storia è contemporanea, ma anche quale memoria sedimenta e di quale rimosso è il ritorno.... Sollevare una memoria altra che riconfigura il presente.

Georges Didi-Huberman

La domanda di ricerca è: “può la fotografia di architettura essere materiale di progetto? In che modo la fotografia dei luoghi ordinari della città consolidata può essere utile al progetto di architettura?”.

La premessa per poter capire questa parte sperimentale della tesi è quella di considerare la città come un *archivio*, una grande biblioteca dove poter trovare e costruire la propria ricerca-cammino. Leggere la città per avere un atteggiamento critico, che riesca, tra le righe, a trovare l'inatteso nel più conosciuto. (i fotografi della I

parte della tesi usano proprio la città e il suo paesaggio come un grande e infinito archivio da mettere a sistema).

Lo strumento scelto, qui, per mettere a sistema l'archivio è la fotografia, che indaga la città. Ritengo che sia quello che meglio esprima il concetto di *traccia*, di *impressione* appunto, che lavora, quindi, allo stesso modo del progetto a tempo di cui si parlava nella II parte di questa tesi.

Questa scelta, come accennato nell'introduzione, è in parte conseguenza di quella dimensione autobiografica che mette all'origine della ricerca la spazialità complessa, a un tempo unitaria e disarticolata, superficiale e profonda, piena e vuota, del centro antico di Napoli: un'origine che è anche un destino, perché porta la ricerca ad allontanarsi, almeno in parte dagli orizzonti soprattutto "periferici" che hanno segnato gli studi sul rapporto tra fotografia e architettura anche in Italia. E quando parliamo di centro antico parliamo di un territorio denso e stratificato, di un palinsesto¹. Ma non guardiamo al paesaggio monumentale o straordinario di cui è ricco un centro antico, bensì, come anticipato in precedenza, mettiamo al centro dell'attenzione il paesaggio dell'ordinario² e dell'abbandono. Il paesaggio scelto, dunque, è quello che si trova *tra le cose* all'interno di un luogo consolidato e stratificato. Quello che si è manifestato a un occhio capace di *vedere*, sembra essere *lo spazio del progetto*, nascosto tra i frammenti sparpagliati della città in attesa,

1 A. Corboz – *Il territorio come palinsesto*, in *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano 2006. "Palinsesto" etimologicamente significa grattato nuovamente (dal greco pàlin nuovamente e psestos participio presente di psào gratto), ovvero considerare il paesaggio come superficie attiva che sa accogliere programmazioni temporanee e dinamiche per promuovere quella diversificazione che da sempre rappresenta il senso dell'urbanità.

2 "Come parlare di cose comuni, o meglio come braccarle, come stanarle, come liberarle dalle scorie nelle quali restano invischiati; come dar loro un senso, una lingua: che possano finalmente parlare di quello che è, di quel che siamo. (...) Non più l'esotico, ma l'endotico" G. Perec – *L'infraordinario*, p. 13, Bollati Boringhieri, Torino 1994

spazi dimenticati e ordinari, abbandonati e vuoti.

Del resto sappiamo bene che la prima fotografia che conosciamo è *urbana*: Niepce fotografa la città di Le Gras dalla finestra di casa sua. La città e la fotografia, quindi, sin dagli albori sono in stretta correlazione. E successivamente anche l'architettura, o dovremmo dire gli architetti hanno usato la fotografia per far parlare i loro progetti, così come poi la fotografia ha sempre più cercato di emanciparsi da questa condizione di subalternità e di diventare strumento interpretativo dell'architettura (pensiamo qui a quella tradizione fotografica illustrata nella I parte della tesi).

Le fotografie che mostreremo in questa parte, se prese come qualcosa a sé stante, potrebbero essere viste solo come un *documento*, o come un ennesimo esempio di fotografia *urbex*³, una vera e propria moda per la rappresentazione di fabbriche abbandonate o di vecchie ville ottocentesche. Entrambe queste interpretazioni sarebbero plausibili: che queste fotografie siano dei documenti è innegabile, del resto quale fotografia non lo è. Che siano a livello di soggetto affini alle immagini *urbex* è altrettanto vero, ma di sicuro il loro scopo non è quello di abbandonarsi alla vena tipica di questo stile romantico, e nostalgico delle rovine semperiane; per non parlare delle differenze a livello stilistico.

In definitiva quello che le differenzia da queste due prime tipologie è la volontà di provare a dimostrare come un uso critico della fotografia possa essere materiale di progetto per l'architettura. Banalmente tutti sappiamo che nella composizione dell'immagine da parte di un fotografo c'è già in nuce un'idea di progetto; così come nei progetti di un architetto è contenuto il modo con cui guarda alla città.

La domanda è: come fare per evitare di ricadere in quelle due ca-

3 D. Apel, *Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline*, Rutgers University Press, 2015. In particolare a proposito della tematica *urbex* si veda il III capitolo, *Urban Exploration: Beauty in Decay*

tegorie di documento e fotografia urbex, ovvero in quelle buone e vecchie abitudini estetiche? Come fare per rompere con il binomio immagine-realtà, garantito dall'immagine come *rappresentazione*? (forse dovremmo ricordare l'esempio del crollo del campanile di San Marco a Venezia di Rino Zago che è in realtà un fotomontaggio?).

Come fare per fare appello alla capacità decodificante del reale che ogni individuo possiede, ma che viene duramente castigato dalla tempesta di immagini nella quale tutti noi oggi viviamo? (per questo bisognerebbe che la ricerca fosse falsificata e riproposta da qualcun altro, per generare cultura dello sguardo?).

L'idea iniziale era quella di mostrare come si può cercare e trovare un paesaggio dell'inatteso nel luogo più conosciuto di una città: il centro antico. Mettere alla prova quella volontà di cercare le strade meno battute (come aveva fatto Roberto Pane) e rappresentare così quei luoghi più lontani dall'immaginario comune di Napoli. Prendere un rischio e voler dimostrare che se si ha uno sguardo attento l'invisibile, il latente, è dietro l'angolo anche qui.

Così come ero stata una avida osservatrice di mappe, più o meno antiche, lo ero anche della città in quei piccoli territori di *periferia* (la chiamo periferia perché l'immaginario fotografico dei luoghi dell'abbandono è da sempre legato a quello delle fabbriche o dei terreni slabbrati delle aree lontane dal centro). Ho provato a non essere solo un "*perditempo della memoria*" come diceva Ricoeur parlando del perdigiorno flâneur di Benjamin, ma anche a costruire, ritracciando questi frammenti, e a riconoscere un possibile *spazio di progetto tra le cose*.

Avanzando sempre più nella mia ricerca di questi luoghi e nel fotografarli ho capito che la sola rappresentazione fotografica non bastava a risvegliare uno "sguardo aperto" (Didi-Huberman con un occholino a Eco). Ma dovevo creare un *dispositivo* che stimolasse

l'immaginario, che rimanesse in quanto traccia, non solo dell'immagine del reale ma anche dell'immagine mentale che ogni osservatore ricostruisce nella mente.

Il dispositivo deve qui servire a potenziare la leggibilità della fotografia e quindi potenziare contestualmente l'atto immaginativo insito nella fotografia, perché, come sostiene Didi-Huberman, è proprio l'immaginazione che innesca il processo conoscitivo: "*per sapere occorre immaginare*".

Il dispositivo di cui faremo uso qui si rifà alla tecnica del *montaggio*: le fotografie vengono *montate* con un testo o con un'altra immagine provenienti da altri campi semantici.

Il rapporto/scontro (Eisenstein) che si crea nel montaggio qui diviene non solo spazio conoscitivo di un paesaggio urbano latente ma anche spazio dell'interrogazione. Qual è il *ponte* che tiene insieme gli elementi? Si sposta così l'attenzione dal mondo reale fisico (quello dell'immagine di un luogo) ad un piano meta-fisico, più generale, che cerca di trovare la regola che sottende, la cui rielaborazione e memoria rimanga come materiale/tema di progetto.

Il *dispositivo* con l'aiuto della parola scritta o di un'altra immagine prova a dare una *nuova configurazione* dello spazio (dei luoghi abbandonati) che porti da una parte a un *radicamento* e dall'altro alla *contestazione* del quotidiano (ovvero dell'ambiente urbano per come lo si conosce). *Nuova configurazione* come attitudine al guardare e al cercare l'inatteso e l'invisibile, per costruire un "abitare attento e attivo" (Ricoeur), così che questi resti, frammenti, non siano solo *memoria*, ma che possano essere riattualizzati e metabolizzati nel progetto. È una forma di memoria che rende presente l'assente; assente come lo è il *ponte* tra le immagini, assenti come lo sono questi edifici. Che sfida l'osservatore, che lo spinge a rompere l'ovvio per attivare una decodifica attiva (così come architettonicamente il riuso temporaneo fa quando sovverte un luogo o lo risemantizza). Questo dispositivo è una forma di risemantizzazione del banale,

del quotidiano, del dimenticato.

E la fotografia, che ha una strana relazione con la memoria, gioca il ruolo fondamentale di strumento che svanisce come *forza* ma che permane come *impressione* (calco, *chora* che è il luogo generatore primo di ogni forma, Derrida) ovvero come traccia, e che si tramuta, come fa il *lavoro del lutto*, in desiderio che mira a restituire presenza a ciò che è assente (R. Kirchmayr).

Abitare il visibile per riscrivere il quotidiano, per *osservare altrimenti* i frammenti di città. Abitare per rimettere al centro il corpo, l'esperienza, attraverso il visibile, la fotografia, per promuovere un progetto che metta al centro l'esperienziale.

Come abbiamo visto la mia natura a metà tra l'architetto e la fotografa mi ha sempre spinto a camminare, a guardare le mappe (antiche e nuove) alla ricerca di luoghi inaspettati *strani*⁴ dove potessi ritrovare un tempo sospeso, diverso da quello dello scorrere del tempo quotidiano. Frettoloso ed affrettato, pieno e rumoroso da un lato, e poi una porta, uno spioncino, una scala e all'improvviso il silenzio, un vuoto, un vuoto quasi meditativo. Sono questi i luoghi dalla dimensione temporale quasi "ignota", perché qui la percezione del tempo viene alterata, sfidata, che annunciano uno stato di possibilità. Ed è in questa terza parte che lo strumento della fotografia, attraverso la sequenza delle immagini, o il montaggio in dittici con opere d'arte piuttosto che con luoghi paradigmatici, diventa lo strumento sia per raccontare, "esporre" quelli che Lefebvre chiama gli "spazi di rappresentazione", sia per smuovere e "imprimere" una visione altra di quei luoghi. L'obiettivo qui è il risveglio di un immaginario, personale o collettivo che sia, che tolga questi spazi dall'invisibilità, dall'ombra, nella quale sono oggi. Perché crediamo fortemente che molto possa fare l'immaginario e il desiderio

4 A. Jansson e A. Lagerkvist (a cura di), *Strange Spaces: Explorations into mediated obscurity*, Routledge, Londra, 2009

che questo si porta con sé, per la creazione di scenari alternativi per il riconoscimento di questi luoghi come spazi del “bene comune”. Per poter leggere delle fotografie bisogna tenere a mente, da un lato, che esse sono sempre un prodotto di un fotografo, ovvero di un punto di vista specifico, connotato dalla sua visione politica, estetica, ideologico e culturale. Dall'altra, bisogna ricordare che la fotografia, pur essendo bidimensionale, codifica un mondo tridimensionale (quello di cui facciamo esperienza). Esiste quindi in un corpus di riferimenti più ampi.

Abbiamo visto nei precedenti capitoli quali sono i presupposti teorici, culturali, politici e progettuali a cui facciamo riferimento. In più, in questa parte “sperimentale” della tesi, troveremo un altro strumento che potrà aiutare il lettore/osservatore: il *titolo*, che servirà ad “inquadrare” e a suggerire una lettura simbolica del messaggio fotografico.

In particolare, le fotografie scelte e la loro sequenza nascono con la volontà di creare un percorso che possa guidare l'osservatore/lettore nella comprensione del lavoro. E a tal proposito si esplicheranno i motivi delle inquadrature insieme con le influenze teoriche che le sottendono; le scelte e le strade intraprese che si celano dietro ognuna di queste immagini.

Un altro parametro di cui terremo conto è quella della tecnica fotografica che è altrettanto importante per la lettura delle immagini. Vilem Flusser⁵ riteneva che la macchina fotografica fosse come una scacchiera. Dove le combinazioni sono potenzialmente infinite. Incominciando dall'*input* (cosa si fotografa), ai parametri scelti (tempo, diaframma, etc), fino all'*output* (stampa e lavorazione della foto).

5 V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, op.cit., p. 30: “Anche il giocatore di scacchi cerca nel programma degli scacchi nuove possibilità, nuove mosse. Così come egli gioca con i vari pezzi, il fotografo gioca con l'apparecchio. L'apparecchio fotografico non è un utensile, ma un giocattolo, e il fotografo non è un lavoratore, ma un giocatore: non Homo faber, bensì Homo ludens. Solo che il fotografo non gioca con il suo giocattolo, ma contro di esso. Egli si insinua nell'apparecchio per capirne tutti i segreti”.

In particolare nella fotografia d'architettura c'è un concetto tecnico che vale la pena velocemente sottolineare: la profondità di campo. Questa è la zona in cui gli oggetti nell'immagine appaiono nitidi. Essendo possibile la messa a fuoco su un unico piano ortogonale all'asse ottico, la profondità di campo può essere considerata come la quantità di piani ripresi. Naturalmente, dipende dall'apertura del diaframma, dalla distanza di messa a fuoco e dalla lunghezza focale dell'obiettivo. Ad esempio, aprendo il diaframma diminuiamo la profondità di campo e pur avendo l'oggetto fuoco, il resto risulterà fuori fuoco. Chiudendo invece il diaframma otterremo l'effetto contrario, ovvero tutto a fuoco. Il concetto di profondità di campo è importante perché, nonostante la fotografia sia una riproduzione bidimensionale della realtà, ci permette di giocare su quanti e quali piani avere a fuoco, ovvero quali considerare più rilevanti rispetto ad altri.

Fotografare quindi è una continua azione di scelta, tra tutti i parametri che la fotocamera ci offre e soprattutto tra tutte le angolazioni possibili del reale. Dietro alle fotografie che vedrete in questa parte della mia tesi c'è la ponderatezza dello sguardo, del progetto di cosa e come fotografare.

La prima “categoria” è quella del *temporaneo annunciato* dove probabilmente è più forte la componente dell'inaspettato e della meraviglia.

Praticando la “deriva” situazionista, e per altri versi seguendo i passi di Roberto Pane, mi sono aggirata per il Centro Antico di Napoli in cerca di spazi “vuoti”. Spazi in cui la dimensione e il carattere del vuoto funzionasse da annuncio di una dimensione di rinascita del tempo.

Come in un montaggio cinematografico mostreremo prima un *paesaggio* dei “vuoti invisibili” del Centro Antico, per poi avvicinarci a un edificio in particolare, ma osservandolo ancora attraverso il tes-

suto urbano della città. Fino ad arrivare a guardare attraverso una piccola fessura il primo interno anche se ancora *rubato e parziale*. Le fotografie che vedremo in questa parte raccontano quei luoghi dove il tempo si è fermato ma dove un altro tempo potrebbe nascere.

In particolar modo, questa categoria prende a prestito, dalla tecnica dell'artista Gian Maria Tosatti che usa un testo letterario-filosofico come sfondo alla sua opera, l'accostamento di immagini fotografiche e testi descrittivi e letterari evocativi.

La seconda, invece, del *temporaneo sospeso*, si concentra su di un singolo luogo: Palazzo Penne. La sua condizione di temporaneità sembra essere quasi paradigmatica, a cominciare dai puntelli in legno che assicurano la stabilità della struttura ma divengono così forti e preponderanti da influenzare la lettura del luogo stesso.

Questa categoria è quella più vicina all'ossimoro dell'eternizzazione dell'istante, a cui ho fatto accenno nell'introduzione. Qui la condizione di una temporaneità "assoluta", nata dalla logica del mantenimento di uno status quo "inabitabile", viene messa al centro dell'attenzione. Quasi come se le strutture che consentono questo raggelamento descrivessero un potenziale funzionamento e una potenziale immagine dello spazio che in qualche modo lo "crocifiggono" ancora vivo. Questa possibilità è legata a una forma di "ascolto" della materiale presenza di una serie di *intrusi*.

In questo caso il dispositivo che viene usato nasce come conseguenza del ragionamento precedentemente svolto accostando le immagini di Gordon Cullen e Roberto Pane. Si procede, infatti, all'accostamento di due immagini, una prodotta da me e rappresentante Palazzo Penne, l'altra evocativa, analoga ma rappresentante o altri luoghi o opere d'arte. Qui il dispositivo dell'immaginario a cui si fa riferimento ha un debito nei confronti delle *pathosformeln* di warburghiana memoria.

La terza e ultima categoria è quella del *temporaneo vissuto* che indaga le forme di intelligenze spaziali degli individui o dei gruppi che sono portatori di forme spaziali autonome. Con la consapevolezza che talvolta le forme spaziali originarie sono capaci di accogliere gli usi umani, ma con la convinzione che queste *diverse* forme (di chi quegli spazi li vive) sono a loro volta capaci di incidere sulle prime illuminandole, deformandole, contraddicendole.

Il lavoro fotografico in questa categoria si concentra in particolare su uno spazio abbandonato fino a due anni prima e ora occupato e riutilizzato da realtà differenti.

La **metodologia** usata per spiegare la costruzione di questo *progetto* fotografico prende a piene mani dal testo di Roberta Amirante *“Abduzione e valutazione. Punto e a capo”*⁶.

È un testo *esplicitamente strategico*, che attraverso l’uso dell’inferenza di terzo tipo, l’abduzione, vuole spronare la comunità scientifica dei “progettuali” a *presentare* il progetto d’architettura come un prodotto di ricerca. E lo fa attraverso un lavoro di auto-analisi di un testo precedentemente scritto per la rivista *Op. Cit.* in pieno stile retro-duttivo, un altro nome dell’abduzione: “L’esistenza di una terza forma di inferenza, e cioè della possibilità di accrescere la conoscenza a partire non da una *certezza* (come nella deduzione), o da una *ricorrenza di fatti* (come nell’induzione) ma da un *singolo fatto* la cui *spiegazione* è fondata su ipotesi *incerte* (benché “credibili e soprattutto utili”) ha qualche possibilità in più di essere riconosciuta come la base della *logica* progettuale, atipica, complessa, ricorsiva. Ma in realtà il tentativo di tenere unita la compagine dei progettuali intorno a questa ipotesi si gioca su un’altra mossa, più risolutiva: la possibilità di raccontare il progetto (come una ricerca fondata su un *procedimento*) ma solo “a cose fatte”. Questo escamotage può

6 R. Amirante, *Il progetto come prodotto di ricerca. Un’ipotesi*, pp. 56-57, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2018

forse superare le diffidenze. Perché così, ricostruendo a posteriori le modalità con cui il progetto è stato *prodotto*, non si tratterebbe tanto di raccontare la *verità*, ma solo di trovare una strada (un metodo, nel senso originario del termine, legato soprattutto all'idea di *odòs*, percorso) per *tradurre* il progetto in un procedimento, rendendo semplicemente *verosimile* il suo sviluppo logico. Questa operazione, tradotta in un testo (scritto e figurato) consentirebbe ad altri di seguire questa esperienza, di apprenderla e, non ultimo, di valutarla. La valutazione, a quel punto, potrebbe avvalersi infatti, oltre che della tradizionale verifica *professionale* del rapporto tra domanda e risposta di progetto, anche di una serie di tracce intermedie che darebbero ragione dei *materiali* impiegati (geometrici, figurali, tipologici, stilistici, storici, geografici...), delle scelte progressive, dei ripensamenti, degli abbandoni, degli scarti, dei salti logici, degli automatismi, e potrebbero gettare una luce nuova sul rapporto tra origine e fine dell'azione progettuale: ed eventualmente, come si dice in linguaggio scientifico, consentire di *falsificarla*.⁷

La mia *ipotesi* è: vuoi vedere che un uso critico della fotografia insieme alla capacità di raccontarlo, può costruire un *materiale di progetto*? In onore alla logica abduttiva, la mia ipotesi è *incerta*, è un azzardo. Ma nelle prossime pagine cerco proprio di costruire il *racconto*, mettendo in luce il procedimento che sta dietro questa affermazione. Partendo, come abbiamo già visto, proprio dalle segnalazione delle strade che *non* sono state intraprese (v. la questione della fotografia solo come documento o della fotografia *urbex*, di cui sopra).

E, parafrasando ancora Roberta Amirante che a sua volta parafrasa Charles S. Peirce, come in un gioco di specchi, in queste pagine cercherò di dare conto dell'*andamento sensuoso* dei miei pensieri, legato soprattutto alle influenze che hanno avuto i testi che mi hanno guidato su quella strada, piuttosto che su quell'altra. *Esibirò*

7 R. Amirante, op. cit.

gli *strumenti immagazzinati nella soffitta del mio cervello*, secondo una sequenza che possa sostenere la *diversa ragionevolezza* delle mie scelte. Da quelle strettamente legate alla tecnica fotografica, a quelle legate a forme di analogia fino a quelle puramente teoriche o addirittura casuali.

E siccome l'abduzione parte dall'osservazione di un fatto *strano*, l'attività di ricerca di una causa è un *azzardo*, l'abbiamo già detto, ma come dice qualcuno *I hope to guess right...*



Il temporaneo annunciato

La città dei luoghi invisibili



Il vuoto è lo scarto.

Il vuoto è incompleto, pronto ad accogliere attività marginali e popolazioni nascoste.

Il vuoto è il luogo della non appartenenza, semplicemente di nessuno, è il luogo dell'abbandono, fuori dalle logiche di crescita.

Il vuoto è un elemento riconoscibile, punto di riferimento, attorno a cui tutto si accumula, luogo da cui osservare le cose.

Il vuoto è fuori dal tempo, sottratto al controllo dell'uomo, vive il tempo della natura, della crescita spontanea e del disfacimento naturale.

Il vuoto è il luogo del tempo trascorso tra l'abbandono e il progetto.

Il vuoto è colonizzato e conquistato, luogo della violenza della trasformazione.

Il vuoto è il luogo della resistenza alla trasformazione.

Il vuoto è fuori dalla logica del consumo e dall'arroganza del presente.

Il vuoto è il contrario del troppo-pieno, in cui regna il mondo della ridondanza, dell'eccesso e dell'evidenza.

Il vuoto non è più l'assenza o la sottrazione ma è il luogo dell'attesa.

Il vuoto è un'interruzione momentanea d'uso.

Il vuoto è il luogo delle relazioni.

Progettare la città dei vuoti significa lavorare con il tempo: svuotare invece di riempire, significa progettare strutture che attendono di essere riempite, colonizzate e abitate, per poi essere abbandonate di nuovo.

Carmelo Baglivo, *La Città dei Vuoti*



Le fotografie che vediamo qui compongono quello che io chiamo il “paesaggio⁸ dei luoghi invisibili”. Tra le 55 città invisibili di Calvino c’è *Armilla* che sembra proprio la descrizione condensata di tutti questi luoghi residuali, abbandonati e in rovina. “Se *Armilla* sia così perché incompiuta o perché demolita, se ci sia dietro un incantesimo o solo un capriccio, io lo ignoro. Fatto sta che non ha muri, né soffitti, né pavimenti: non ha nulla che la faccia sembrare una città, eccetto le tubature dell’acqua, che salgono verticali dove dovrebbero esserci le case e si diramano dove dovrebbero esserci i piani”. Il paesaggio che descrive Calvino si manifesta nella sua *assenza*, dove

8 “La fotografia è il paesaggio? No, se per paesaggio si intende che alla percezione di uno scenario terrestre si accompagna anche un vissuto, un’esperienza individuale, un flusso di memoria, un’emozione e così via. La fotografia non suscita le stesse percezioni, né susciterà mai delle altre, e, soprattutto, si offrirà come richiamo ad un paesaggio reale che, in quel momento, potrà anche essere lontanissimo dal luogo in cui ci troviamo, magari nel salotto di casa. E tuttavia con la fotografia si può riprendere un paesaggio così come lo vediamo, mettendone in luce le parti componenti e i suoi elementi connettivi, così come li coglie lo sguardo benché sia uno strumento tecnico di mediazione e sostituzione dell’occhio. [...] La differenza tra i due è perciò stesso di prospettiva: il territorio ha una sua vita oggettiva, indifferente ad ogni nostro sguardo, ma assume per noi un significato nuovo e diventa paesaggio (e teatro) nel momento stesso in cui ci soffermiamo a guardarlo o a fotografarlo, con ciò riportandolo nel grembo della cultura, delle sue conoscenze, delle sue rappresentazioni.” Eugenio Turri, *Paesaggio e fotografia: il tempo e la storia*. Intervento al seminario: *Adesso l’immagine fotografica nella ricerca antropo-geografica*, 18 gennaio 1994, presso l’Università Statale di Milano, Istituto di Geografia Umana. Fonte web: http://www.ocs.polito.it/biblioteca/articoli/turri_2.pdf

sono solo le tubature dell'acqua a designare la presenza di case che ai nostri occhi sono invisibili.

Per me è stato lo stesso. È stato come se tutti questi luoghi in pieno centro antico sia per me che per i suoi stessi abitanti fossero solo delle tracce sbiadite. Forse perché è il paesaggio di cui non ci curiamo, perché sono i resti e gli scarti che non hanno nessun tipo di monumentalità ufficiale.

Per questo la prima sensazione è stata di *meraviglia*⁹ quando un giorno *ho visto*, come se vedessi per la prima volta che quel paesaggio c'era, era lì, che quegli edifici semplicemente esistevano con un loro ritmo e un loro tempo.

È nata così la *certezza assoluta* del *voler dire*, del voler comunicare anche agli altri che quegli spazi esistevano e che andavo portati/ mostrati per quello che erano, ovvero dei luoghi di possibilità, dei luoghi in cui il *nuovo* è ancora possibile, proprio in quel brano di città che ci sembra più saturo e conosciuto, il centro antico. Con questa sequenza fotografica provo a dire: esistono degli spazi di resistenza e sono qui tutto intorno a noi.

Per me la fotografia è stato il mezzo per “ri-creare quel mondo, riunire le schegge¹⁰”. Il modo di vedere diversamente da prima il

9 I greci lo chiamavano Thaumazein, il primo a parlarne come la parola filosofica per eccellenza è stato Paltone nel *Teeteto* (155d), in cui mi sembra importante sottolineare che il dialogo qui prende spunto proprio da delle visioni (quindi delle immagini) che Teeteo ha: “Teeteto: Per gli dèi, veramente, Socrate, io mi meraviglio enormemente per cosa possano essere mai queste visioni e talvolta, guardandole intensamente, soffro le vertigini.

Socrate: Non mi pare, caro amico, che Teodoro abbia opinato male sulla tua natura. Si addice particolarmente al filosofo questa tua sensazione: il meravigliarti. Non vi è altro inizio della filosofia, se non questo, e chi affermò che Iride era figlia di Taumante come sembra, non fece male la genealogia. “

(Socrate gioca con l'etimologia delle parole, poiché “meravigliarsi” in greco si dice “thaumázein” che ha assonanza con il nome Taumante, il padre di Iride, la messaggera degli dèi, presa qui a simbolo della filosofia, della conoscenza, del sapere).

10 Hanna Segal, *Un approccio psicanalitico all'estetica*, p.500, in M.

mondo che mi circonda. La fotografia ti obbliga a metterti *in ascolto* di ciò che ha davanti, è come una cartina di tornasole: per avere un risultato ti devi avvicinare abbastanza da stare *dentro le cose*. L'ascolto, il riuscire a guardare oltre l'ovvio è il farsi sorprendere da quello che Freud chiamava *Unheimlich*, il perturbante, "lo sconosciuto nel quotidiano; il periferico rimosso, forse"¹¹.

Nessuna pretesa pretesa di usare il mezzo fotografico per descrivere questo paesaggio in una maniera più acuta di come lo farebbe l'occhio umano, o addirittura un occhio bionico (come quello de *L'Uomo con la macchina da presa*¹² di Dziga Vertov). Ma c'è la volontà di rendere non a parole, non con il disegno, ma con la fotografia la *presenza* di quei luoghi. "La *presenza*, per usare una famosa definizione di Maurice Merleau-Ponty, è uno spazio *considerato a partire da me come punto o grado zero della spazialità*, cioè non visto *secondo il suo involucro esteriore* bensì vissuto dall'interno, dando conto del fatto essenziale che il mondo non sta davanti, ma *intorno* a noi; non si tratta più insomma *di parlare dello spazio e della luce, bensì di far parlare lo spazio e la luce esistenti*"¹³. Il *me*, in questo caso è la macchina fotografica. La macchina vede certamente meglio dell'occhio, ma solo perché può fermare il tempo e perché l'occhio del passante è distratto e talvolta troppo veloce; e quello dell'osservatore, talvolta, è impedito da costrizioni esterne o interne.

In questo caso ho usato macchine fotografiche compatte 35mm; altre volte la reflex digitale, ma comunque sempre macchine di piccolo formato così da essere meno distante possibile e non frappare tra me e l'edificio un'attrezzatura troppo ingombrante. Questo mi ha permesso di raccontare, con quello che a volte sembra uno

Klein, P. Heimann, R. Money-Kyrle (a cura di), *Nuove vie della psicanalisi*, il Saggiatore, Milano, 1994.

11 Marina Ballo Charmet, *Con la coda dell'occhio. Scritti sulla fotografia*, p. 21, Quodlibet habitat, Macerata, 2017.

12 Titolo originale *Chelovek s kino-apparatom*, del 1929.

13 Marina Ballo Charmet, op. cit., p. 23, in corsivo citazione di M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, p.49, SE, Milano, 1989.

sguardo distratto, di questi luoghi, il loro essere *niente di che*, ordinari. La scelta della macchina di piccolo formato e senza l'uso di cavalletto è stata dettata anche da un motivo pratico: passare inosservata tra la gente, visto che la maggior parte di questi luoghi si trovano in pezzi di città dove le persone quando si trovano davanti a un *fotografo* si insospettiscono. Ho avuto più volte il piacere di ritrovarmi in situazioni simili a quelle raccontate da Roberto Pane quando scriveva che spesso doveva spiegare alla gente che non era un ispettore, nonostante la camera al collo (lui spesso usava una macchina 120mm molto più vistosa delle mie)...

Un altro motivo alla base della scelta della camera 35mm con ottica fissa non basculabile (ottica che poi vedremo ho invece scelto di usare per raccontare Palazzo Penne) è stato quello di voler scattare fotografie veloci e a mano libera per evitare prospettive rinascimentali, dal *regime scopico*¹⁴ autoritario. Queste viste parziali e talvolta schermate dovevano offrire lo stesso senso dell'*inatteso* davanti al quale mi ero trovata io; dovevano riprodurre lo sguardo di chi cammina in cerca di questi luoghi in città e che quindi, una volta che li ha scoperti, si trova a fare i conti con il senso di *estraneità* che questi luoghi portano con sé. Inoltre, il parzializzare la vista coinvolge maggiormente lo spettatore così da spingerlo a capire/immaginare cosa c'è oltre il *tableau*. Vittoria Borsò a tal proposito dice: "L'estraneità mette in scena la parzialità del visibile e quindi anche la parte d'invisibilità che contiene. (...) In fotografia e nel cinema l'estraneità si manifesta nelle immagini in tracce di spazi preclusi allo sguardo dell'osservatore o come il *punctum* della fotografia"¹⁵.

14 Vittoria Borsò, *La materialità della rappresentazione e la scena dello sguardo. Resistenze, paesaggi, percorsi*, in M. Cometa e D. Mariscalco (a cura di), *Rappresentanza/rappresentazione*, Quodlibet Studio, Macerata 2014.

15 Vittoria Borsò, *ivi*, p. 37

L'incontro



Convento dei Frati Minori – Complesso monastico di S. Chiara

Gli incontri erano qualche volta così incredibili che Oliveira si proponeva ancora una volta il problema del calcolo delle probabilità e lo rigirava da tutti i lati, con diffidenza. Era impossibile che la Maga decidesse di svoltare quell'angolo di rue de Vaugurard esattamente nel momento in cui lui, cinque isolati più giù, rinunciava di risalire rue de Buci e si orientava verso rue Monsieur le Price senza alcuna ragione, lasciandosi trasportare fin quando la scorgeva all'improvviso, ferma davanti a una vetrina, assorta nella contemplazione di una scimmia imbalsamata. Seduti in un caffè ricostruivano minuziosamente gli itinerari, i cambiamenti improvvisi, cercando di spiegarli telepaticamente, fallendo sempre, eppure si erano incontrati in pieno labirinto di strade, quasi sempre finivano per incontrarsi e ridevano come pazzi, certi di un potere che li arricchiva. Oliveira era affascinato dalle strampalerie della Maga, dal suo tranquillo disprezzo per i calcoli più elementari. Quel che per lui era stato analisi delle probabilità, scelta o semplicemente fiducia nella raddomanzia deambulatoria, diventava per lei semplice fatalità. "E se non mi avessi incontrato? – domandava. – Non so, comunque sei qui ..."

Julio Cortàzar, Rayuela. Il gioco del mondo

L'edificio che vediamo qui, l'ex-convento dei Frati Minori, si trova all'interno di una delle insule più famose e grandi di Napoli: il complesso monumentale di Santa Chiara, che è situato sul decumano inferiore ovvero quello più percorso da chiunque visiti la città.

Santa Chiara molto probabilmente è uno dei luoghi più fotografati del centro antico, che siano foto amatoriali di paesaggio-cartolina piuttosto che selfie. Su Instagram con l'hashtag *#santachiaranapoli* ci sono più di 1200 immagini, mentre su Flickr circa altre 3000. Eppure il luogo che vediamo qui fotografato di sicuro in pochi l'avranno visto. È per questo che ho affiancato all'immagine un pezzo di *Rayuela* di Cortàzar. Questo è uno degli "incontri così incredibili" che talvolta mi chiedo quanto siano dovuti a una casualità e quanto a uno "sguardo attrezzato". In questo preciso caso la sua scoperta è stata una commistione di fattori.

Il primo indizio risale ai tempi dell'università quando durante la pausa pranzo con i miei amici ci mettevamo a mangiare o semplicemente a prendere il sole sulla fontana di Corradino di Svevia a Monteoliveto quasi sempre rivolti verso la facoltà, Palazzo Gravina. E se si guarda bene nello scorcio di vico Primo a Gravina e si alza lo sguardo si vedono le merlature del muro di cinta del convento di Santa Chiara. Quella visione diede l'innescò a una riflessione sui cambi di prospettiva nella città e quindi alla possibilità di avere immagini nuove e diverse negli stessi luoghi di sempre; e di poter scorgere inaspettatamente dei pezzi di edifici che altrimenti non avresti modo di notare all'interno di un tessuto così compatto come quello della città di Napoli. Probabilmente da questo è nata la mia passione di camminare spesso a testa in su. Di praticare quelle che i Situazionisti chiamavano *derive*, ma che i Dadaisti compivano già prima di loro. Sono stati i primi ad organizzare gli attraversamenti della città di Parigi alla volta dei luoghi abbandonati e meno conosciuti¹⁶.

16 Il 14 aprile 1921 il gruppo Dada andò alla volta della chiesa di Saint-Ju-

Ma l'immagine ignota di un luogo notissimo non è stata conquistata solo attraverso la pratica della *deriva* ma anche grazie alla mia formazione di architetto e al senso di appartenenza¹⁷ a questa città. La prima lezione che avevo appreso dall'osservazione delle merlature del muro di cinta di Santa Chiara mi fu poi confermata e arricchita dalle parole che trovai in *Napoli Imprevista*, in cui Roberto Pane parla proprio di questa potenzialità spaziale del centro antico, ovvero di quello spazio cinto dai "muri inviolabili dei conventi napoletani". E anche lui per amplificare il riverbero delle sue osservazioni mette a corredo di tutta la trattazione tutta una serie di sue fotografie.

Ed è proprio per questo tipo di spazialità che ci sono difficoltà incredibili per trovare i luoghi dell'abbandono, perché gli edifici sono così densi e le strade così strette che a livello stradale non tutto è individuabile. E anche nella giusta prospettiva, oltre alle mura di cinta, si mettono di mezzo anche gli edifici più alti che ostruiscono la visuale. L'unico modo per trovarli talvolta è proprio entrare nelle case ospitate da quegli edifici. E questo è uno di quei casi.

Ma andiamo con ordine. L'ex-convento dei Frati Minori, la sua scoperta, risale ai tempi della mia tesi di laurea in cui cercai di mappare tutti questi luoghi nel centro antico di Napoli, ovvero quelli

lien-le-Pauvre, situata nel quartiere latino di Parigi, all'epoca sconosciuta e abbandonata. Nel manifesto dell'evento scrissero: « Les dadaïstes de passage à Paris voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicerones suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister. [...] Prendre part à cette première visite c'est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action que vous tiendrez à encourager par tous les moyens. » Era firmato da : Gabrielle Buffet, Louis Aragon, Arp, André Breton, Paul Éluard, Th. Fraenkel, J. Hussar, Benjamin Péret, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault, Tristan Tzara. Fonte web: <http://www.andrebreton.fr/work/56600100999956>

¹⁷ in questo caso forse il termine più giusto sarebbe la parola inglese *belonging* perché enfatizza il concetto di appartenenza potendolo usare vicendevolmente sia ai luoghi che alle persone.

meno evidenti, non conosciuti e non monumentali. Magari quelli su cui nessuno si era mai preso la briga di “pensare” un progetto.

All’epoca passavo molto tempo tra le viuzze meno note, molto spesso sconosciute anche a me; altrettanto tempo lo passavo a guardare le ortofoto così come i progetti fatti sul centro antico. Conoscere la storia di una città anche attraverso le mappe ti indica quali possono essere quei territori “deboli” dove hai più possibilità di fare incontri inaspettati, come quelli di cui parla Cortàzar. Forse un po’ meno romantici.

L’attrezzatura che porto con me prima di *partire sulle strade*¹⁸ è la stratificazione e la sovrapposizione mentale di mappe, nuove, antiche, di progetto ... così facendo si visualizzano una serie luoghi dove l’occasione sai che prima o poi arriverà.

In questo caso in particolare il primo *layer* di queste varie mappe fu la pianta del progetto per il centro antico di Roberto Pane, che in quella specifica zona, tra via dei Carrozzeri e Piazza del Gesù, apriva un varco e vi collocava oltre a un passaggio anche un piccolo giardino. Se Pane aveva avuto questa idea forse voleva dire che una sorta di varco primigenio già esisteva, e che quindi la cortina di edifici che vediamo oggi al suo interno avrebbe dovuto avere dei vuoti, delle discontinuità. Secondo *indizio*.

Ricordiamoci che Santa Chiara, all’epoca della sua fondazione, era fuori le mura e che la sua collocazione ha influenzato nel tempo

18 “Je ne puis que vous assurer que je me moque de tout cela et répéter :

Lâchez tout.

Lâchez Dada.

Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.

Lâchez vos espérances et vos craintes.

Semez vos enfants au coin d’un bois.

Lâchez la proie pour l’ombre.

Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu’on vous donne pour une situation d’avenir.

Partez sur les routes.” André Breton, *in Nouvelle Série* n.2, 1 aprile 1922

l'avanzamento di edifici e botteghe intorno a lei, probabilmente in maniera non ordinata e non progettata (la parte di tessuto urbano prospiciente via dei Carrozzeri, infatti, non ha l'impianto regolare delle insule del resto del centro antico).

Il dubbio mi spinse a controllare su Google Maps ed effettivamente vidi che c'era una quantità di verde anomala rispetto alla percezione che invece se ne ha quando si passeggia lungo quella strada. Ma del resto "i giardini segreti" sono una delle tante facce della porosità napoletana ...

Ma una delle macchie di verde non era uguale alle altre. Non c'erano alberi e si vedevano anche dei tetti un po' malconci. Terzo *indizio*.

In questo preciso caso fui fortunata, in modalità *bird's eye* si riusciva a scorgere quasi tutto l'edificio. Fortunata perché per molti altri casi è impossibile vederli completamente, anche con la tecnologia satellitare 3D, proprio per la densità degli edifici qui presenti¹⁹.

Così, dopo aver collezionato tutti i tuoi pezzi nella tua soffitta mentale²⁰, scendi per le strade alla ricerca di quell'edificio e della migliore inquadratura possibile. È come darsi un appuntamento ma senza avere la sicurezza di potersi incontrare. Per questa fotografia, ma anche per molte altre che ho realizzato, è stato davvero come per Oliveira e la Maga. Quando decidi di partire per una deriva non sai mai bene a cosa andrai incontro. Come dicevo poco fa, lo studio delle mappe e della storia della città mi hanno permesso di tramutare il centro antico in un labirinto di "situazioni" da cercare e da fotografare. Forse un po' come partire a caccia²¹.

19 Questo è vero soprattutto in quelle parti in cui interi edifici antichi, dopo i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, sono stati sostituiti da palazzi di cemento armato le cui altezze sono spesso considerevolmente maggiori degli edifici intorno.

20 Come diceva Sherlock Holmes: "I consider that a man's brain originally is like a little empty attic, and you have to stock it with such furniture as you choose.", Sir Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet*.

21 "La ricerca dell'iconema, dell'elemento particolare vi è sempre, fa parte

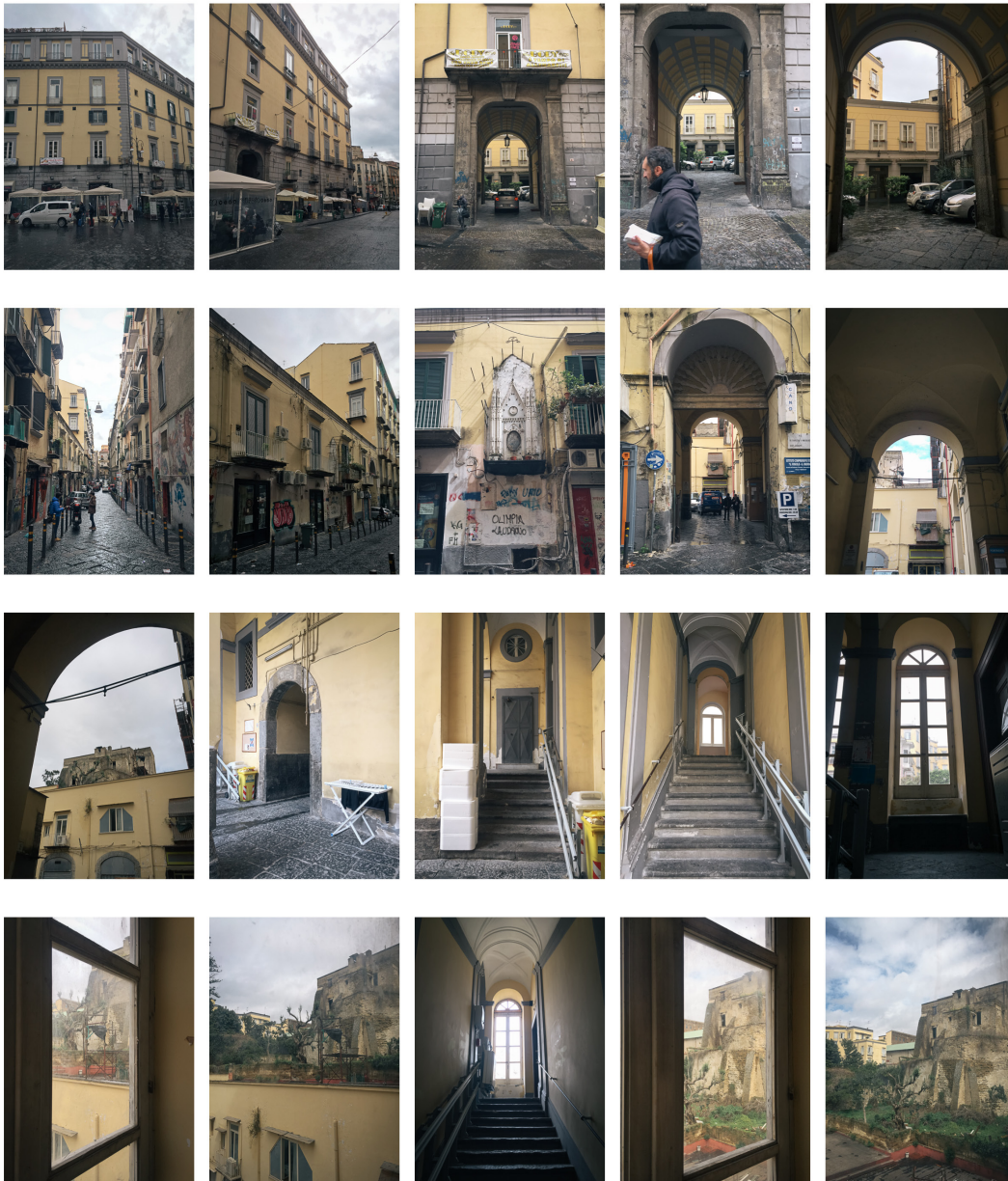
Quello che credo sia qui importante sottolineare è anche il percorso²² che si compie per arrivare a vedere quell'edificio, quello spazio abbandonato, che sembra quasi una roccaforte.

Dalla sequenza che vediamo qui, quello che ho cercato di trovare era un *varco*. È l'infilarsi nei palazzi, chiedere al portiere o a chi ci abita, di poter salire le scale o di chi sia quel balcone che è la tua "terrazza panoramica" da conquistare e quindi soprattutto farsi aprire casa. È anche percorrere la stessa strada due volte, prima in un verso e poi nell'altro, perché la percezione cambia, lo sguardo viene attirato da cose diverse. A volte così facendo sono riuscita ad individuare luoghi, che al contrario di questo, sulle mappe sono difficili da trovare. Quasi sempre gli indizi si trovavano camminando nella città e solo dopo venivano consolidati dallo studio delle mappe e della storia. E, in questi luoghi inattesi, e per questo sorprendenti, quasi *inesistenti*, la valenza progettuale dello scatto fotografico poteva manifestarsi *eternizzando* immagini inedite, in continuo divenire, e talvolta piene di suggerimenti sul loro futuro possibile.

Cercare all'interno della città consolidata nuove letture per poter creare uno spazio immateriale di progetto all'interno di un'immagine: si tratta di un progetto non costruito, non materiale, che opera per frammenti, di spazio e di tempo. Con la consapevolezza che

della stessa psicologia del fotografo se non del voyeurismo naturale (quello dell'aquila che cerca la preda) quando ci si pone di fronte al paesaggio." Eugenio Turri, *Paesaggio e fotografia: il tempo e la storia*. Intervento al seminario: Adesso l'immagine fotografica nella ricerca antropo-geografica, 18 gennaio 1994, presso l'Università Statale di Milano, Istituto di Geografia Umana. Fonte web: http://www.ocs.polito.it/biblioteca/articoli/turri_2.pdf

22 Benjamin nell'Infanzia Berlese fa diventare la narrazione stessa un percorso, uno spostamento continuo che prende quasi la forma di anelli o labirinti di una collezione inaspettata di ricordi: "*Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare. Chè i nomi delle strade devono suonare all'orecchio dell'errabondo come lo scricchiolio di rami secchi e le viuzze interne gli devono rispecchiare nitidamente, come le gole montane, le ore del giorno*", in W. Benjamin, *Opere complete*, vol. V, p. 589, Einaudi, Torino 2002



alcuni di quei luoghi spariranno, cambieranno, alcune inquadrature non saranno più replicabili; in fondo anche lo stesso attimo (di luce e di tempo) non si ripete due volte. La fotografia, invece, rivive ogni qualvolta la riguardiamo e ne rifacciamo esperienza e può tenere

vivo lo spirito di ricerca e di attenzione verso questo tipo di spazi indisciplinati.

Così come è necessario essere indisciplinati per staccarsi dalla folla dei turisti, incanalati nei tre decumani – dalla riduzione impoverita dell’etichetta che l’Unesco voleva dare alla *baia di Napoli* – così è necessario usare tutti i mezzi per scoprire, nelle pieghe dello spazio e del tempo, *meravigliosi* luoghi “vergini” e contemporaneamente ricchi di storia²³ (quella storia di cui Celati ci parla nel suo *Bazar Archeologico*) che non sono ancora stati toccati, corrotti, dalla mercificazione²⁴ della cultura che vediamo e viviamo in tutte le città storiche d’Europa.

23 “Le rovine urbane rappresentano l’Unheimlich della città, il ritorno del rimosso e del represso urbano che costituisce una serie di memorie ‘alternative’ rispetto alle memorie normalizzate, anestetizzate e commercializzate esibite negli spazi commemorative ‘ufficiali’.” Federico Boni, *Lo spettro del politico. Ri-cicli, opposizioni e immaginazione sociologica*, p. 135, in S. Marini e C. Rosselli (a cura di), *Re-cycle Op_positions II*, Aracne, Roma 2014.

24 Come ci fa notare Vittoria Borsò quando dice: “Gumbrecht definisce la temporalità del ventunesimo secolo come l’esperienza di un presente più esteso, un presente che include il passato come merce consumabile” (Gumbrecht H.U., *Unsere Breite Gegenwart*, Suhrkamp, Berlin, 2012); in Borsò V., *Luce e ombra di decrescita e sensibilità. Potenzialità, mobilità e politica del “terrain vague” come soglia senza uscita (“non ci sono luoghi buoni”)*, p. 107, in Dal Borgo A.G. e Maletta R. (a cura di), *Paesaggi e luoghi buoni. La comunità e le utopie tra sostenibilità e decrescita*, Mimesis, Milano, 2015.

L'Inorganico/Organico



Chiesa del Ritiro delle Biancolelle

Ogni mattina si svegliava contento. La prima cosa a cui pensava aprendo gli occhi era: "Quante ne saranno uscite stanotte?". (...) Il pavimento s'era mutato per lui in una carta strategica, con montagne di mobili e profonde forre di legno, dove ogni giorno segnava con bandierine verdi l'avanzata dell'armata vegetale. (...) In seguito le radici avanzarono nel corridoio a mattonelle che metteva in cucina, sconvolgendo la simmetria delle piastrelle bianche e nere. Queste non cigolavano come il parquet. Si staccavano facilmente, senza rumore, come decorazioni che nascondevano un fiore all'occhiello. (...) Il lampadario fu coperto di foglie e così pareti e i globi sul soffitto. I mobili, vestiti di verde, parevano navi naufragate in fondo al mare e soffocate di nuovo laggiù dalla vegetazione subacquea. (...) Rumori, fracasso, un inferno. In camera sua cadevano i puntelli a uno a uno. La foglia si levava in alto come un elefante. Aveva rotto la lampada e si spingeva co forza verso il soffitto. Cadevano i calcinacci, neviccate bianche. Che stava facendo? Voleva far crollare tutto il tetto del palazzo? e ce l'avrebbe fatta? o si sarebbe piegata...avrebbe ceduto?

(...) Finalmente il portiere aprì la porta e la prima ondata di gente irruppe. Entrarono tutti, poi, anche le cameriere. Ma, entrando, lo spettacolo che si trovarono di fronte li ammutolì. Qualche donna giunse persino a levarsi le scarpe per non gualcire quel mondo verde. Gli uomini guardavano sbigottiti quel giardino, le foglie, il nuovo assetto che aveva la casa e si chiedevano come mai si potesse trovare un simile paradiso in quello sterile fabbricato. Sembrava un giardino pensile di Babilonia. E che fresco che faceva là dentro! Due o tre bambini gridavano perché volevano vedere. Le madri li facevano stare zitti come in chiesa. I picchetti che stavano dietro non capivano che succedeva. Perché tutti erano diventati muti come se una maga li avesse privati della favella? Ma quelli che stavano avanti esitavano a spingersi oltre. I nervi tesi come fili s'allentarono, divennero ragioni, come quelle che s'intricavano ai loro piedi. Tula spiccò un fiore rosso e se lo mise all'orecchio. (...) Ma l'estasi della gente non durò a lungo. Dopo il primo sbigottimento vennero altri pensieri. Forse perché il preside si impigliò e cadde lungo disteso. Comunque lo stupore iniziale aveva cominciato a disperdersi; tornavano alla memoria i cigolii che li avevano tenuti svegli per tante notti. Venivano proprio da quelle radici che adesso ammiravano tanto, con un'incoscienza infantile. Forse erano scese già molto giù. L'intero fabbricato rischiava di crollare di minuto in minuto. Bisognava reciderle subito. Che aspettavano? Non c'era un secondo da perdere. E una volta che si furono montati con le parole, cacciarono via le donne che non se ne volevano andare, s'armarono di coltelli, temperini, scuri, asce e di qualunque altra arma che fu possibile reperire e si misero all'opera.

Vassili Vasilikos, *La foglia*

L'esplorazione, il cammino fatto per raggiungere questo luogo, la Chiesa del Ritiro delle Biancolelle, ha influenzato il modo in cui l'ho fotografato.

La pianificazione di questa deriva è nata dall'osservazione su Google Maps dell'insula racchiusa tra via Santa Maria ad Agnone, via Santa Sofia, via Oronzio Costa e infine via dei Tribunali. Stavo cercando degli edifici abbandonati proprio in quella zona perché lì passavano le mura antiche, e in genere lungo il percorso o nei suoi dintorni può essere più probabile che qualche spazio sia rimasto escluso dalle logiche di avanzamento e quindi modificazione della città. E fu così che notai lungo via O. Costa alcuni tetti crollati e tanto verde. La vista a volo d'uccello qui non aiuta un granché: l'edificio affianco è una scuola in cemento armato più alta del complesso che mi interessava. Ma per fortuna c'è sempre Roberto Pane²⁵ che molte volte mi ha salvato in queste occasioni. Blocco 37 particella 34. Scopro il complesso delle Biancolelle. E scopro anche che vico della Serpe, quello che costeggia il complesso delle Biancolelle era un luogo caro ad Orazio: *ibam forte vicus de Anguis*²⁶, me ne vado a zonzo per il vico della Serpe. Sono pronta per partire in esplorazione.

Guardo ancora un po' la mappa e decido di iniziare la deriva percorrendo direttamente il decumano superiore, via dell'Anticaglia, che è ancora un po' fuori dai circuiti noti della città. Meno gente, meno negozi, ad eccezione delle botteghe e dei bar nei dintorni di Largo proprio d'Avellino. Decisione presa. Ci arriverò da su e poi scenderò lungo via O. Costa.

E invece giunta su via Duomo, che è come un grande spartiacque nel centro antico per me, quella sensazione di oltrepassare una soglia mi allerta e mi fa optare per un altro percorso. Così piuttosto

²⁵ R. Pane, *Il centro antico di Napoli*, pp. 194 e seguenti, E.S.I., Napoli 1971

²⁶ R. Pane, *ibidem*

che andar dritto e passare davanti Donnaregina, scesi di una parallela e andai per via dei Tribunali, che in quel tratto ha tutta un'altra immagine rispetto al tratto prima di via Duomo. Il primo slargo che incontri è Piazza Riario Sforza, di fronte c'è Caravaggio, le Sette opere di misericordia. Credo che quello che ha influenzato il mio cammino, in questo caso, siano stati i ricordi d'infanzia. Il luogo che ospita il quadro di Caravaggio era uno dei posti dove ciclicamente andavo con i miei genitori durante le passeggiate domenicali. Ricordo ancora quando sottovoce (perché le Sette opere di misericordia sono in una Chiesa, quella del Pio Monte) mi dicevano: guarda nelle ombre, guarda bene e vedrai un sacco di altri dettagli che ti sono sfuggiti. La lezione che ho imparato è che c'è sempre da guardare, c'è sempre qualcosa da scorgere nelle ombre (e questo credo di averlo trasposto soprattutto nel mio modo di fotografare: nella maggior parte dei casi non cerco le luci, ma le ombre). Bene. I *détour* sono necessari, perché sono quelli che anche quando hai pianificato sommariamente la tua deriva, alla fine, ti portano per altri lidi.

E così via per via dei Tribunali ancora un po' fino ad incontrare l'Ospedale della Pace. Che fare? Entro nel cortile, girovago un po' ed esco. Che strada imboccare ora? Via Santa Maria ad Agnone è lì di fronte a me, la imbocco allora. Era la prima volta che la percorrevo. Quando, per la maggior parte del tuo percorso, compi un attraversamento lineare, e in questo caso quasi tutto lungo un decumano, quando inforchi un varco, per giunta sconosciuto, si ha una prima sensazione di spaesamento. E sai che è lì che sta per iniziare la vera deriva. Lasciare il conosciuto, il noto, il consueto, perdere l'orientamento e andare a naso.

Via Santa Maria ad Agnone ... stretto, alto e buio. Ci sono pochi bassi, esclusi quelli nella prima parte della strada. Quindi è più difficile incontrare qualcuno. Eppure si sente come una forte presenza,

come degli sguardi che ti guardano²⁷. La mia prima reazione fu quella di affrettare il passo, e mi guardavo intorno cercando delle corti per respirare un po', per dilatare lo sguardo, ma poi continuando quello che incontri è prima un vicolo chiuso e poi un altro ... sembra che non ci sia altra alternativa che percorrerlo tutto d'un fiato. Nessuna scorciatoia possibile. E anche quando credi di esserne uscito c'è un supportico che toglie anche quel poco d'aria e di luce che c'è, prima di arrivare su via Santa Sofia.

Così quando ne esci sei completamente spaesato, la trasformazione è avvenuta e inizi a guardare tutto con occhi nuovi, più attenti²⁸.

Via Santa Sofia. Di nuovo luce, gente, qualche negozietto, una due edicole votive e dei bassi. Finalmente. Tutto normale. Tutto come le strade che conosci. E al primo passante chiedo in che strada sono e in che direzione andare per via O. Costa. È quasi fatta.

Ma quando ripenso alla sensazione provata poco prima nel percorrere quel vicolo stretto mi viene in mente la descrizione di una strada di Genova che fa Freud per raccontare la prima volta che ha provato la sensazione del "perturbante" (Unheimlich)²⁹. Ci sono

27 Ho poi scoperto che l'ex convento di Santa Maria ad Agnone divenne un carcere femminile intorno al milleottocento. I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città, Centro Antico*, p. 287, CLEAN, Napoli 2002.

28 "Percepire lo scarto nel compiere tale passaggio tra ciò che è sicuro, quotidiano, e ciò che è incerto da scoprire, genera un senso di spaesamento, di apprensione che induce ad una intensificazione percettiva, improvvisamente lo spazio assume un senso, ovunque la possibilità di una scoperta il timore di un incontro indesiderato. Lo sguardo si fa penetrante, l'orecchio si dispone all'ascolto". Stalker, *Stalker, attraverso territori attuali*, Jean Michel Palce, Paris 2000, citato in F. La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, p. 149, Editori Laterza, 2000.

29 "As I was walking, one hot summer afternoon, through the deserted streets of a provincial town in Italy which was unknown to me, I found myself in a quarter of whose character I could not long remain in doubt. Nothing but painted women were to be seen at the windows of the small houses, and I hastened to leave the narrow street at the next turning. But after having wandered about for a time without inquiring my way, I suddenly found myself back in the same street, where my presence was now beginning to excite attention. I hurried away once more, only to arrive by another detour at the same place yet a third time. Now, however, a feeling overcame me

luoghi di Napoli dove non c'è altro termine che puoi usare, luoghi che incontri soprattutto se vai per derive alla ricerca di questi edifici invisibili. Così nonostante quella sensazione scomoda, a metà tra turbamento e fascinazione, decidi di percorrere quelle strade per intero e di non tornare indietro o magari di ripercorrerle in verso opposto per essere sicuro di non esserti perso nulla.

Gilles Ivain³⁰ diceva: “Tutte le città sono geologiche e non si possono fare quattro passi senza incontrare dei fantasmi, armati di tutto il prestigio delle loro leggende”. Sensazione maggiormente vera quando finalmente mi si para davanti questo edificio quasi completamente ricoperto di edera. Gli giro intorno così che arrivo finalmente nel vico della Serpe tanto caro ad Orazio, il tempo era come fermo. La fotografia che avevo visto di Roberto Pane, l'immagine che avevo immagazzinato nella mia mente di questa strada, era praticamente uguale, quasi nessuna differenza tra quella foto e la via che ho davanti; ad eccezione di alcune impalcature (che hanno messo in sicurezza il primo cavalcavia che metteva in comunicazione il complesso delle Biancolelle con un giardino) che all'epoca di Pane non c'erano.

Ritorno a guardare l'edificio dalla strada. Qualcuno che abita in un basso qui di fronte ha deciso di usare come sfondo al suo stendibiancheria proprio la facciata di questo rudere. Decisamente un'immagine scenica. Ma l'immagine che avevo davanti: le pietre a vista della facciata, l'edera, e i panni stesi, non mi convinceva. Non combaciava con il mio stato d'animo, con lo stato d'animo che quel luogo mi aveva trasmesso.

which I can only describe as uncanny, and I was glad enough to find myself back at the piazza I had left a short while before, without any further voyages of discovery”. S. Freud, *The uncanny*, 1919, cit. in Iain Borden, Joe Kerr, Jane Rendell, Alicia Pivaro (a cura di) *The Unknown city. Contesting architecture and social space*, p. 264-265, The MIT press, Cambridge, 2000.

30 G. Ivain, *Formulario per un nuovo urbanismo*, nella rivista “Internazionale Situazionista” n. 1, giugno 1958. Trad. italiana contenuta nel volume “Internazionale Situazionista 1958-69”, Nautilus, Torino 1994

Dovevo avvicinarmi e vedere meglio, cercare nelle ombre e provare a vedere sotto, attraverso quell'edera. E in effetti c'è una porta di legno a due battenti ancora visibile, che ancora resiste³¹. Cerco uno spioncino o una serratura, ma niente. Allora provo a spingere quella porta. E si apre un varco, minuscolo, una fessura. Cerco di guardare attraverso, ma il mio occhio, perché solo uno ne potevo usare, riesce a vedere solo dell'edera e della luce. Ma niente altro.

Allora, decido di usare come protesi del mio occhio l'obiettivo grandangolare della mia macchina. Fortuna che avevo con me una piccola macchina digitale compatta, che ha l'obiettivo di diametro considerevolmente più piccolo di quello di una normale reflex. E solo così l'obiettivo riesce ad entrare nella fessura. E la mia vista si espande ...

Walter Benjamin, nella sua *Piccola storia della fotografia*, conia un termine "inconscio ottico", e ci dice che l'immagine fotografica, o meglio l'obiettivo fotografico che funge da mediatore, può essere inteso come una sorta di espansione protesica della nostra conoscenza percettiva che ha la capacità di rivelarci tutte quelle strutture del reale impossibili da percepire per lo sguardo nudo e immediato dell'occhio umano.

Così il mio sguardo, mediato dall'inconscio ottico della macchina, si rende conto che la chiesa è ancora lì, che ci sono ancora i paramenti murari probabilmente settecenteschi. Che resistono sotto i segni del tempo e della natura. Ho di nuovo quella sensazione freudiana di uncanny. Una sensazione di familiarità e di non familiarità allo stesso tempo. Percepisco questa specie di scarto, di shift³², tra ciò che è, che dovrebbe essere, ovvero una chiesa (la categoria mentale

31 La chiesa con annesso complesso sono stati abbandonati nel secondo dopoguerra. V. I. Ferraro, op.cit.

32 Che nella categoria del temporaneo sospeso mi tramuterà in una scelta tecnica: quella di usare un obiettivo tilt-shift che permette un basculaggio, un movimento appunto tra il piano di osservazione e quello della macchina stessa.

della chiesa) e qualcos'altro. Un giardino? Un hortus conclusus? L'edera ha completamente invaso il pavimento e si arrampica su per le pareti tendendosi verso il soffitto, verso la luce; la copertura oramai è completamente crollata, ed è sulle travi, oramai finite sul pavimento, che l'edera si appiglia, cammina e si aggroviglia. Ero davanti a qualcosa che sembrava voler rimanere nascosto, segreto, rimosso, e che invece io avevo scoperto. E forse è proprio in questo senso che il ri-ciclo, il ri-uso temporaneo, si apre all'ascolto di questo rimosso e lo rimette in circolo grazie all'uso che ne farà la comunità.

È stato il percepire questo scarto, tra quello che l'architettura mi mostrava, ovvero una chiesa, e quello che percepivo, a farmi fotografare in quel modo. Così in primo piano non c'è la chiesa, la colonna o la cappelletta laterale, ma l'edera, fuori fuoco che ostruisce parzialmente la vista, che la cela, la vela. Così come questo luogo era celato davanti agli occhi di tutti. Questo è sì un luogo fantasmaticizzato, ma "di che cosa è fatto uno spettro?" dice Agamben³³, e risponde così: "di segni, anzi più precisamente, di segnature, cioè di quei segni, cifre o monogrammi che il tempo scalfisce sulle cose".

E i segni che stavo raccogliendo, inquadrando, erano quella natura, e la sensazione di meraviglia e di scoperta di questo luogo. Come quando nella Foglia di Vasilikos gli abitanti del palazzo sfondano quella porta e si trovano davanti allo spettacolo della natura che invade l'artificiale, il costruito, l'umano.

La prima immagine, più vivida, allora, fu quella di immaginarmi questo luogo come un hortus conclusus, non cinto dalle alte mura di un convento, ma dagli stessi muri della chiesa. Che, così, possa tornare ad essere un luogo di raccoglimento e di riflessione interiore? Che un progetto del genere riesca a diminuire la distanza tra l'idea che generalmente abbiamo di una chiesa e questa chiesa, come la vediamo oggi, con questa fotografia?

33 G. Agamben, *Nudità*, p. 61, Nottetempo, Roma 2009

Ma guardando bene anche l'edera fuori fuoco potrebbe suggerire altro. E se il suo celare si tramutasse in un velo? Una tenda? “Secondo la teoria dell'indumento di Gottfried Semper, per la quale i primi tramezzi sarebbero stati degli indumenti, l'architettura non consisteva nell'incastare pezzi di legno o nell'accatastare una pietra sopra l'altra, ma piuttosto nel velare le aperture con del tessuto”. È Niklas Maak che ce ne parla, nella rivista *Domus*, a proposito del progetto dell'artista Petra Blaisse, che opera in una delle case più famose di Rem Koolhaas, *Maison à Bordeaux*. L'artista mette in pratica una serie di gesti semplicissimi ma radicali usando materiali tessili: smaterializza il muro, un elemento tradizionalmente statico per ognuno di noi. Che questa fotografia, insieme con la teoria di Semper, parafrasando Maak, per quanto bizzarra possa sembrarci la sua storia antropomorfa, non ci suggerisca di costruire elementi leggeri, temporanei e rimovibili come un indumento di breve durata?

Nel fare questa fotografia ho provato a dare corpo a quella “forma intuita” di cui parla Schmarsow³⁴. Il senso dello spazio che ho provato a ricreare con questa inquadratura, l'immaginazione spaziale che ho provato ad enfatizzare con il mio discorso, potranno spingere verso la creazione dello spazio?

34 “Il nostro *senso dello spazio* e *l'immaginazione spaziale* spingono verso la *creazione dello spazio*; cercano la propria soddisfazione nell'arte. Quest'arte si chiama architettura; in parole povere, è la creatrice dello spazio”. A. Schmarsow, *The essence of Architectural Creation*, 1893; (corsivo mio) citato in G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, p. 209, Johan&Levi editore, Cremona, 2016

Il temporaneo sospeso

Si è scelto per questa “categoria” di concentrarci su di un singolo edificio: Palazzo Penne. Durante quest’ultimo anno di dottorato ho avuto la possibilità di lavorare all’interno di questo luogo incredibilmente complesso e sorprendente. Da due anni a questa parte il dipartimento di Architettura della Federico II di Napoli ha realizzato un progetto di restauro e rifunzionalizzazione di quest’edificio. Hanno lavorato fianco a fianco professori dell’area di restauro, disegno e progettazione. Questo enorme lavoro, nei prossimi mesi diventerà un libro e a me è stata data la possibilità di sviluppare un portfolio di circa una ventina di immagini in cui dovevo riuscire a raccontare lo stato di fatto, ma cogliendo i suoi caratteri architettonici più intrinseci.

Una volta varcata la soglia di quel portone mi si è aperto un mondo. E una volta entrata lì mi era chiaro che questo lavoro sarebbe stato una sfida...

Palazzo Penne è uno dei rari esempi, ancora esistenti nel centro antico di Napoli, di architettura rinascimentale. Ad oggi risulta come un complicato e intricato palinsesto di svariate preesistenze. Nel corso del tempo ha subito numerose modificazioni, la prima e più sostanziale nel Settecento quando da abitazione privata fu trasformato in convento. Dopo la soppressione degli ordini monastici nell'Ottocento ritornò ad essere un edificio per appartamenti, subendo soprattutto dopo il 1980 l’aggiunta di numerose divisioni interne non rispettose dell’assetto originario. I numerosi alloggi

creati per ospitare gli sfollati del terremoto lo hanno reso quasi simile ad un alveare. Così ad una mia prima visita ed analisi l'immagine era di un edificio eterogeneo, ma soprattutto complicato nella percezione e nell'articolazione stessa dei vari *pezzi*³⁵.

Ad oggi “è stato faticosamente acquisito dal patrimonio pubblico, dopo decenni di battaglie per evitare derive speculative, con un intelligente protagonismo della Regione Campania³⁶” che lo ha destinato a sede di uffici dell'Agenzia regionale Difesa Suolo. Un'operazione molto singolare. Il palazzo napoletano più famoso e più antico (benché profondamente manomesso e alterato) veniva sottoposto a una forma di “rigenerazione” e non di “restauro” vero e proprio. I fondi utilizzati non erano quelli *tipici* di un restauro ma erano legati al tema dell'innovazione tecnologica; la destinazione funzionale, per quanto flessibile, non avrebbe fatto di Palazzo Penne un museo di se stesso ma lo avrebbe trasformato in un'attrezzatura, aperta al pubblico ma segnata da un layout funzionale piuttosto stringente e legato a spazialità tradizionali non immediatamente sovrapponibili a quelle qualitativamente più interessanti presenti nell'edificio.

Il rischio di un progetto del genere era davvero alto, come fare per rispettare le tracce, la memoria del Palazzo e intanto renderlo tecnologicamente funzionale e fruibile allo stesso tempo?

Inevitabilmente si sarebbero persi dei valori caratteristici di questo luogo. Camminando al suo interno sentivo che la parte di chi vi aveva vissuto rischiava di svanire. Qui, il sentimento di domesticità

35 Il palazzo, dopo lo studio condotto dall'università, come un aggregato di almeno tre corpi: il *padiglione di ingresso, quattrocentesco*, la *scala di Nauclerio* e la *torretta*, queste ultime due aggiunte settecentesche che si inseriscono tra il corpo originario e l'adiacente Chiesa di Santi Demetrio e Bonifacio, ed infine il corpo lungo che arriva fino a Sedile di Porto. (le parti in corsivo sono le denominazioni dati dal team di progettuali che a lavorato in questa sede per la sua rifunzionalizzazione, v. in particolare testi P. Scala e M.P. Amore).

36 R. Amirante, *Palazzo Penne come luogo comune*, in ...*in corso di pubblicazione*

è molto forte, nei resti vividi delle sue vite precedenti³⁷, nei resti di alcune spazialità antiche, nelle logge chiuse, negli archi manomessi, ma anche negli echi più prossimi di un luogo che è stato “casa” fino a pochi anni fa: oggetti di uso comune, poster di località esotiche, televisioni o persino vasche da bagno ...

Come poteva la fotografia restituire la complessità dello spazio e la sua domesticità allo stesso tempo? Anche lo stesso Roberto Pane sottolinea che in un progetto di restauro bisogna “*tenere conto della sua dimensione umana*”³⁸. Ma come darvi dignità con la fotografia?



A SINISTRA: DUCHAMP, *DOOR: 11*
RUE LARREY. AFFIANCO: PORTA DI
PALAZZO PENNE



37 Come nota Paola Scala: “Ancora oggi, le stanze vuote e abbandonate rimandano alle atmosfere raccontate da Anna Maria Ortese a proposito dell’edificio dei Granili a Pietrarsa, anche esso convertito in una sorta di falansterio”. In P. Scala, *Il progetto come strumento della ricerca scientifica in architettura: l’esperienza di Palazzo Penne* (in corso di pubblicazione)

38 R. Pane, *Architettura del rinascimento a Napoli*, Editrice politecnica, Napoli 1937

La prima immagine che vediamo è di una famosissima opera di Duchamp, che è stata spesso usata per parlare dell'in-between, di "ciò che sta in mezzo". L'accostamento di questa e di una porta di Palazzo Penne può essere un "detonatore" della questione. Probabilmente l'immagine della porta di Palazzo Penne da sola non suggerisce, a un primo sguardo, la *possibilità* che quella porta aperta ha. Ovvero di farci leggere tre spazi. Il primo, dove ci sono io che fotografo, ci racconta tramite il parato giallo anni '70 il suo uso domestico. Il secondo è quel piccolo ambiente dove vediamo quella grata, semi-aperta, che ci suggerisce che al di là c'è un terzo spazio. In questa particolare immagine vediamo un interno di una casa, ma vediamo anche un elemento architettonico tipico dei conventi, una grata da cui i monaci solitamente assistono alla messa. Questa immagine diventa così un *nodo*, un racconto dei segni e delle signature che caratterizzano questi spazi.

È questa condizione di possibilità, di "apertura" che l'accostamento con l'immagine di Duchamp rende molto più chiara ed evidente. Dice Georges Teyssot: "Il between è il segno dello spazio che inerisce alla differenza, spazio che contemporaneamente *separa e tende verso*"³⁹. E questo tipo di spazio è lo stesso che si incontra all'interno di Palazzo Penne. Che possa divenire una suggestione progettuale nel disegnare spazi che separano, ma allo stesso tempo ti conducono verso un altro tipo di spazio? Che la stessa stanza sia unica ma anche trasformabile in più ambienti? È il carattere di complessità che Palazzo Penne ci restituisce quando ci fermiamo a guardarlo veramente.

Ma oltre alla complessità degli spazi e alle sue possibili aperture, la sfida più grande è stata *risolvere* la sua complessità visiva.

Un altro grande ostacolo per la percezione, infatti, sono le opere temporanee di consolidamento, aggiunte in anni recenti. Il palaz-

39 G. Teyssot, *Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità* in "Casabella" n. 681, settembre 2000, pp. 32-33

zo è interamente, in ogni piano, e persino sulle scale, ricoperto da una selva di puntelli di sostegno, quasi come una gigantesca “opera provvisoria”. Che fare? Come guardare *attraverso* di essa? Da limite, presenza ingombrante, quella selva è divenuta la mia partitura. Ne ho colto tutti i caratteri effimeri che, come spesso accade a Napoli, diventano “eterni”. Questo carattere di tempo sospeso tra un passato di “emergenza” ancora presente, mi dava un’immagine di un futuro immobile, che ha guidato la scelta delle inquadrature. E, come ogni selva che si rispetti, la luce la attraversava in un modo che permetteva, talvolta di esasperare il carattere di impenetrabilità, altre volte invece permetteva la lettura degli spazi intorno. La forma stretta ed allungata di Palazzo Penne rendeva incredibilmente buie intere sale, soprattutto sul lato prospiciente i gradini di Santa Barbara, che come tutti i vicoli napoletani è angusto e incredibilmente alto. Questo ha fatto ricadere la scelta di scattare nelle ore del giorno quando il sole è alto e forte per gli interni più bui, così da avere delle feritoie di luce che permettessero la lettura dello spazio tra i puntelli. Anche perché, come ci insegna Basilico, la luce e l’ombra sono gli strumenti che i fotografi usano come elemento compositivo e che assume la stessa importanza del disegno. E la possibilità di avere zone di luce provenienti, ad esempio, da una finestra non visibile nell’inquadratura mi permetteva di lasciar intendere all’osservatore il carattere di quello spazio. Mi permetteva di espandere l’inquadratura oltre i limiti fisici del sensore della macchina fotografica.

Quando invece mi interessava mostrare contemporaneamente interno ed esterno di quel luogo avevo bisogno di una luce più gentile, di un sole più basso. Questo, quindi, mi costringeva a rimanere delle ore lì dentro ad aspettare la luce giusta per ogni inquadratura che avevo in mente. Questo mi ha permesso di avere un approccio lento alla fotografia; ogni scatto era una forma di meditazione su quel luogo, più lo guardavo cambiare attraverso la luce più mi sem-

brava di conoscere la sua vera forma. C'è da dire che questo tipo di approccio è stato anche incentivato dal tipo di attrezzatura che avevo scelto di usare. Scelta nata a valle del primo sopralluogo con la professoressa Paola Scala, in cui mi guardavo intorno mentre lei prontamente mi raccontava la storia e le varie evoluzioni delle diverse parti del palazzo. La complessità e la sorprendente varietà di luci e ombre presenti, mi ha fatto capire che non potevo usare una lente convenzionale, non potevo avere “linee pendenti” nelle viste prospettiche, avevo bisogno di ordine e di rigore. Questa riflessione mi ha portato così alla scelta di un'ottica grandangolare (24 mm) decentrabile e basculabile. Il *decentramento* è quello che permette di effettuare le correzioni prospettiche in fase di ripresa. Mentre il *basculamento* permette di controllare la profondità di campo sui vari piani di messa a fuoco e su diverse parti (sia in orizzontale che in verticale, a seconda di come si gira l'ottica) del fotogramma, in maniera molto più settoriale rispetto al semplice diaframma e alla normale messa a fuoco. Questo espediente tecnico è stato quello che mi ha permesso di selezionare con maggiore precisione cosa avere a fuoco all'interno dello stesso piano di ripresa. Così da poter “guidare” l'occhio dell'osservatore verso quelle parti che ritenevo più importanti e interessanti.

Quando, invece, volevo avere una maggiore profondità di campo utilizzando una vista più democratica (con tutto a fuoco) ho comunque quasi sempre scelto di lasciare alcune zone più sottoesposte (scure), quasi a sfidare l'occhio dell'osservatore a leggere nelle/tra le ombre. Questo per “riprodurre” quella stessa sensazione che si ha quando all'interno di Palazzo Penne si guarda e si scruta attraverso i puntelli per cogliere il carattere dello spazio.



A SINISTRA: D. JUDD, *UNTITLED (SIX BOXES)*, 1974 AFFIANCO: SALONE QUATTROCENTESCO DI PALAZZO PENNE



Per poter fotografare Palazzo Penne, dicevamo in maniera rigorosa, bisogna sgomberare lo sguardo dalla selva di puntelli, bisogna sgomberare lo sguardo da ciò che ti confonde e distrae e cercare, invece, lo spazio che sta nel mezzo. Ovvero cercare e leggere le caratteristiche originarie dello spazio prima dell'aggiunta di queste strutture.

La scelta di una prospettiva centrale serve ad enfatizzare il carattere di questo grande corridoio centrale sul quale si affacciano altri spazi laterali; che non sono direttamente inquadrati, ma che si percepiscono guardando le forme della luce.

A valle di questa considerazione sulla necessità del guardare tra le cose, ho deciso di affiancarvi il lavoro dell'artista minimalista Donald Judd. Opera che possiamo leggere in due modi.

Una prima lettura più diretta e semplice è quella di vederla come

una sequenza di sei cubi identici messi alla stessa distanza l'uno dall'altro; li guardiamo come se fossero dei pieni. A una seconda lettura, ci accorgiamo che il materiale di cui sono stati fatti questi cubi è di un ottone lavorato a specchio. E che quindi i cubi riflettono lo spazio intorno, sembrano mimetizzarsi, svanire; li guardiamo come se fossero dei vuoti.

Questo, che possiamo chiamare, cortocircuito tra pieno e vuoto ci fa comprendere che anche se l'opera apparentemente è composta di oggetti autonomi, in realtà, questi non possono essere percepiti senza considerare il rapporto con lo spazio che occupano.

Allo stesso modo, facendo lo stesso gioco di sguardi, possiamo leggere lo spazio *vero* di Palazzo Penne.

C'è uno spazio che è quello dell'edificio originario e c'è lo spazio creato dai puntelli, gli oggetti che sono stati immessi.

Se riusciamo a tenere conto contemporaneamente dei due tipi di spazio e riusciamo a prendere dall'opera di Judd l'attenzione per il rigore, allora la ripetizione⁴⁰ e il ritmo potranno diventare materiale di progetto per un nuovo spazio, quello di un possibile riuso temporaneo.

In architettura la ripetizione è una tecnica e un metodo compositivo che si basa sull'addizione di uno stesso elemento n volte. Allora perché non vedere anche in un progetto di messa in sicurezza una possibilità di un nuovo uso di uno spazio? Perché non intravedere tra dei banali puntelli la possibilità di far nascere un *altro spazio* che trasforma l'edificio tramite l'uso? O che in una logica di progetto

40 "Ripetizione: definisce uno spazio concettuale e contemporaneamente uno strumento tecnico della composizione. (...) Numero, misura e ritmo costituiscono la struttura, che si ripete continuamente, attraverso la quale prendono forma gli spazi nella ripetizione degli elementi. La ripetizione esprime una tensione verso una ineluttabile fissità e contemporaneamente contempla l'idea del mutamento. Un differenziarsi infinito della stessa cosa in forme sempre diverse, attraverso successivi, progressivi o impercettibili movimenti in cui, la medesima cosa, forma o figura, finisce per significare altro" Voce in *Enciclopedia dell'architettura*, vol. IV, p. 11, a cura di Aldo De poli, Motta, Milano 2008

di rifunzionalizzazione la traccia dei puntelli fotografati da me non diventino l'occasione per ragionare sulle partizioni in forma di leggerissimi sostegni?

Continuando nella mia esplorazione: dopo essermi interrogata sullo *spazio della domesticità* come traccia di cui tenere conto nella complessità dei segni che scalfiscono questo luogo, e dopo aver raccontato lo *spazio altro* che si riesce a leggere tra le cose solo dando dignità di traccia anche ai puntelli di sostegno, giungo infine all'ultimo spazio che è quello di *connessione* tra le parti e i pezzi.



A SINISTRA: M. JODICE, *ANTRO DELLA SIBILLA CUMANA*, 1993.
AFFIANCO: SCALE DI NAUCLERIO DI PALAZZO PENNE



Il tema della *connessione*, dell'attraversamento viene trattato giustappponendo l'immagine notissima dell'antro della Sibilla cumana

di Mimmo Jodice con la fotografia di un pezzo della scala detta di Naclerio, il progettista che nel Settecento è intervenuto sul palazzo modificandone in modo significativo la struttura.

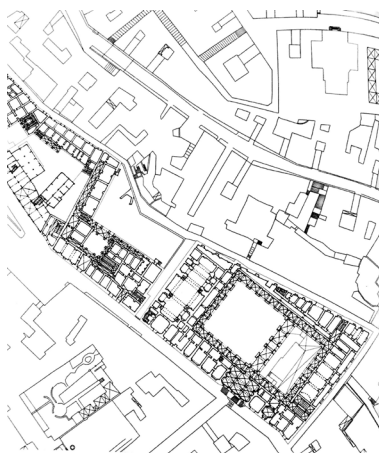
La scala di Naclerio ha la funzione di collegare tutti gli ambienti, anche quelli sfalsati a livelli diversi, è un'opera quasi escheriana che ti conduce attraverso tutto l'edificio. È una scala affascinante e tra tutte le inquadrature possibili ho scelto questa per una ragione ben precisa.

La fotografia di Mimmo Jodice che vediamo qui ha una potenza indiscutibile, sacrale, e la tecnica che usa in camera oscura per enfatizzare la luce (panning) riproduce quasi un effetto di movimento, è come un'eco che arriva fino in fondo e poi ritorna sullo spettatore trasportandolo in una dimensione interiore, di riflessione.

Mentre nella mia fotografia la scelta di questa inquadratura lascia entrare la luce solo dal fondo. I margini in ombra portano prima l'osservatore a cercare i segni nelle ombre e poi lo conducono verso la luce, e quindi verso una porta. Quando stavo inquadrando questa fotografia ho deciso che la porta fosse per metà aperta perché volevo rendere chiaro l'elemento di percorrenza, di collegamento tra gli spazi, di apertura e non di chiusura. La prospettiva centrale con la luce in fondo ci spinge quasi a voler vedere cosa c'è oltre, verso dove ci porterà ... Volevo che la porta aperta fosse un invito a percorrere di nuovo palazzo Penne, pronto a essere vissuto di nuovo da una collettività. Che si leggesse il carattere di *soglia* che questo luogo ha. Carattere maggiormente sottolineato dal suo essere collocato su dei terrazzamenti che collegano la parte bassa della città con il suo centro antico. Carattere prettamente urbano che il progetto di rifunzionalizzazione è riuscito a rimettere in circolo riaprendo l'accesso dalla parte bassa e creando un attraversamento pubblico lungo tutto l'edificio. L'apertura di quella porta non sarà più solo un auspicio, ma sarà una promessa di ridare a Palazzo Penne di nuovo il suo ruolo di centralità nel sistema urbano.

Il temporaneo vissuto

PIANTA DEL PIANO TERRA DELL'EX
CONVENTO DELLE CAPPUCCINELLE



Anche per quest'ultima categoria il lavoro fotografico si è concentrato su di un unico spazio: "Lo Scugnizzo Liberato".

È un edificio di 16000 m², originariamente un convento che ospitava le ragazze madre. Successivamente Gioacchino Murat sopprime il monastero e lo trasformò in un riformatorio minorile. La funzione rimase praticamente la stessa fino al 1988 quando fu denominato "Centro Polifunzionale diurno". Nel 2000 fu chiuso fino al 29 settembre 2015 quando il collettivo "Scacco Matto" lo ha occupato⁴¹ e riaperto al quartiere.

Le attività che si svolgono al suo interno sono varie, da quelle più strettamente sociali come il doposcuola di quartiere, al recupero di un teatro, ai corsi di ceramica o alla palestra popolare, fino all'inclusione di realtà locali di piccoli artigiani.

In quest'ultima categoria, attraverso la fotografia provo a restituire il *senso del luogo* di un edificio precedentemente abbandonato e ora ri-usato, ri-ciclato. Un *senso del luogo* stavolta destabilizzato da un "uso resistente", imprevisto e non regolato.

Ritengo che l'architettura sia non solo un prodotto di *design*, di un progetto autoriale (in questo caso in più anche storicizzato) ma anche degli abitanti, dell'uso che ne fanno. E così come l'architetto può essere fruitore, accade che il fruitore diventi *costruttore di spazi*. Ad esempio, disponendo dello spazio architettonico in modi

⁴¹ L'occupazione è stata poi regolarizzata con la **delibera 446** approvata dalla Giunta del Comune di Napoli il 1 giugno 2016, e riconosciuto "bene comune" assieme ad altre sei spazi tutti fruibili solo tramite "uso civico" diretto.

diversi da quelli per cui era stato pensato e realizzato. Gli abitanti che riusano un edificio, lo re-inventano, lo ri-leggono. Per questo era utile al fine della mia ricerca un luogo come lo “Scugnizzo Liberato” che forse è il più libertario tra gli spazi occupati di Napoli; anche perché essendo una realtà giovane è ancora in continuo cambiamento e fermento.

In questo caso ritengo che, per riprendere l'immagine degli spettri⁴² che popolano la città, in questo luogo non ci siano solo quelli del passato, ma anche quelli del presente, che sono quelli dell'illecito, della street art, della quotidianità (di quelli che questo spazio lo vivono tutti i giorni svolgendovi anche azioni banali), del festivo-performativo (i numerosi concerti che vi svolgono o le manifestazioni di skateboarding). Tutte attività, *usi*, che lo Scugnizzo Liberato è in grado di *ospitare*.

Gli abitanti di questo luogo sono i protagonisti di un uso non previsto e non disciplinato. Di resistenza. Stavolta i *segni*, le *segnature* come le chiama Agamben, sono quelli di chi lo spazio lo vive, lo modifica, lo *de-forma*. Lo mette in circolo, lo mette in *movimento*. Ritengo che la fotografia possa raccontare come gli utenti, gli abitanti, modificano attraverso la loro presenza lo spazio stesso, nonché la percezione di questo spazio. Ho scelto, così, di usare lunghe esposizioni per poter mettere in risalto il *movimento* delle masse o dei singoli, e attraverso l'uso di un'ottica decentrabile e basculabile, *deformare* lo spazio e il fuoco in relazione al rapporto tra architettura e persone.

42 Cfr. temporaneo annunciato, in particolare v. Chiesa delle Biancolelle. Anche de Certeau sembra sottolineare che questi “usi resistenti”, quelli che lui chiama tattiche, sono legati alla dimensione del ricordo e della memoria: “*non v'è luogo che non sia ossessionato da molteplici fantasmi, avvolti nel silenzio e che si possono 'evocare' o meno. Si abitano solo luoghi popolati da spettri*” (in M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, op. cit., p. 165)



INGRESSO E VISTA DEL PROSPETTO SU
VICO LUNGO PONTECORVO



Trovare lo “Scugnizzo Liberato” per chi non è pratico di questa zona di Napoli (*Pontecorvo*) non è semplice. Per arrivarci si percorre una lunga strada stretta e in salita, via Pontecorvo; e nessuno striscione o bandiera è esposta a segnalare questo spazio *liberato*. C'è solo una piccola targa in terracotta ad indicare che quello è il portone di ingresso. Ingresso che non è nemmeno quello monumentale, come ci si potrebbe aspettare da un convento. Ad oggi, infatti, l'unico varco percorribile è quello che veniva chiamata “*porta Carrese*” e che fungeva da accesso carrabile. La “*Porteria*”, ovvero l'ingresso monumentale situato affianco alla chiesa di S. Francesco delle Cappuccinelle, è stato abusivamente riconvertito in *disimpegno* per due abitazioni intorno agli anni '80, e risulta quindi sempre chiuso. Così per chi percorre velocemente e distrattamente via Pontecorvo questo spazio rimane ancora quasi invisibile. La sua percezione è ancora più *oscura* se si prova a girarci intorno, percorrendo vico Lungo Pontecorvo. Il basamento, qui, di almeno sei o sette metri di altezza, è completamente privo di aperture o di abitazioni prospicienti. Questo rende la strada totalmente priva di vita urbana. “Il complesso delle Cappuccinelle ha una struttura chiaramente introversa. Di composizione elementare, con la chiesa affiancata ad un unico grande edificio; il chiostro, contraddicendo la irregolarità geometrica dell'isolato, assume nitida forma interna

e relega le difformità lungo i confini⁴³”. Ma per il flâneur attento o per l’abitante del quartiere più curioso il suo essere nascosto rende la sua scoperta ancora più interessante. C’è da dire, inoltre, che essendo stato un riformatorio minorile sin dalla fine dell’Ottocento, anche gli stessi abitanti del quartiere non hanno memoria di quel luogo, o quantomeno del suo interno. A meno che non si facesse visita a qualche parente che viveva lì. Quello che è rimasto impresso però era l’andirivieni di *scugnizzi* che salivano e scendevano le scale dell’ingresso principale...



Bene. Adesso anche io sto per varcare quella “soglia”. Attraversato l’androne mi è chiaro dagli occhi che mi osservano che mi devo presentare. Del resto arrivare armata di cavalletto e di una macchina fotografica ingombrante non aiuta certo a passare inosservata. Colgo, analizzando il mio comportamento, a distanza di tempo, che la mia *timidezza* ha influenzato le prime inquadrature e di conseguenza la mia lettura dello spazio. Avevo un atteggiamento archeologico, le prime volte non ho quasi scattato: volevo capire lo spazio, la sua tipologia, la sua storia. Stavo ripetendo lo stesso “schema mentale” con il quale ho affrontato gli spazi che ho precedentemente analizzato (illustrato).

VISTE DELL’INTERNO DALL’ULTIMO PIANO.

43 I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica, dallo Spirito Santo a Materdei*, p. 254, Edizioni OIKOS, Napoli 2006



Ma c'è stato come un cortocircuito. Quell'atteggiamento stavolta non bastava. Io cercavo ancora solo le *segnature*, i fantasmi che abitavano quel luogo. Leggevo ancora quello spazio come una rovina, in quanto espressione di una singolarità perduta, come un'impronta, come un segno che ci parla "sia del contatto (il piede che sprofonda nella sabbia) sia della perdita (l'assenza del piede nella sua impronta)⁴⁴".

Ero ancora nella stessa prospettiva dell'Angelus Novus di Klee, "dato che l'angelo volge la schiena al futuro e guarda le macerie, ed è preso da un vento, che spira dal paradiso e lo spinge appunto verso il futuro, vediamo chiaramente che questo vento viene dal paradiso stesso: che il paradiso, se c'è, è tra le macerie, nelle rovine. Se dunque c'è una possibilità di salvezza, se c'è una possibilità di verità, questa sta in mezzo alle rovine. È qui che dobbiamo guardare⁴⁵". Ero ancora nella prospettiva delle sole rovine, alla ricerca delle *impronte*, e dovevo invece cercare le *tracce*. Perché la prima è statica, è la presenza data da una pressione, mentre la seconda è dinamica, implica un movimento, una modificazione prodotta da un corpo in un luogo.

"Quando Ego arriva in un paese, in una città sconosciuta, lì sente all'inizio con tutto il suo corpo: l'odorato e il gusto, le gambe e i piedi, a meno che non si limiti a percorrerli in macchina. Con l'udito percepisce i rumori, le voci, le loro qualità; con lo sguardo: ciò che succede lo assale, gli salta agli occhi. È a partire dal corpo che si percepisce lo spazio, che lo si vive, è a partire dal corpo che lo spazio si produce⁴⁶".

L'enorme differenza, qui, è che l'architettura di cui sto facendo esperienza non solo la sto percependo con il mio *corpo* ma soprattutto è il *prodotto della produzione* di altri corpi. Così con il senno di poi

44 G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto*, p.15, Bollati Borin-ghieri, Torino, 2009

45 F. Rella, *Micrologie*, p.8, Fazi, Roma 2007

46 H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p. 167

la difficoltà iniziale era nel non riuscire consciamente ad includere nella mia visione le persone, né tantomeno i loro movimenti, le loro relazioni, i loro comportamenti nello spazio. Arrivare con la stessa pretesa di essere un soggetto, l'unico soggetto, che osserva un oggetto e lo legge, qui era impossibile. Nel momento stesso che ho varcato quella "soglia" da soggetto sono diventata io stessa anche un oggetto, in quanto osservato dagli altri soggetti. E io stessa, insieme agli altri, percorrendo quello spazio sono diventata inconsapevolmente *attrice* della produzione di quello spazio. Quindi non più solo soggetto, ma parte attiva di una collettività. Qui non è più solo questione di visione, ma anche di relazione. E forse è per questo che quest'ultima categoria ha messo in crisi l'uso della fotografia come mezzo autonomo di espressione, e forse è per questo che in questo luogo ho scattato quasi tremila fotografie, con tre strumenti diversi per provare a capirci qualcosa, per *vedere* questo spazio.

Anche per le altre due precedenti categorie il testo ha una parte importante nella creazione di uno spazio di mezzo, ma in questo caso la necessità di andare oltre quello che si percepisce e si vede doveva essere raccontato. Quest'ultimo *esperimento* mi ha fatto prendere coscienza che il mezzo fotografico da solo non è sempre sufficiente, che recepire i segni di una realtà in mutamento, come in questo caso è lo "Scugnizzo liberato", ma come anche più in generale può essere la città stessa, e per poterli trasmettere, per indicare uno spazio possibile di un abitare diverso l'*esperimento* visivo ha bisogno di essere accompagnato dalla parola. Parole ed immagini possono creare uno spazio di mezzo: lo spazio del possibile, quello che fa vedere l'invisibile. Questo spazio di mezzo Foucault lo individua tra il visibile e il dicibile, "purché si sappia che il fondamento di quello che si dice è altrove e può emergere per contrasto solo sullo sfondo di ciò che si vede, mentre il fondamento di quello che si vede riluce tra le trame di ciò che si dice⁴⁷".

47 M. Cometa, S. Vacccaro (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, p.43,



Il passaggio da impronta a traccia, da *rovina a rovina abitata* stava avvenendo nel momento stesso in cui iniziavo a frequentare questo posto più spesso. Intanto l'impronta dell'edificio continuava ancora però a prevalere, tipologicamente chiara e forte; tendeva ad affermarsi chiaramente ancora solo la struttura decisamente introversa. Mi sembrava ancora che la sua sovversione fosse quasi impossibile, che la tipologia era troppo chiara per essere vinta, e che gli spettri che abitano quel luogo fossero ancora tutt'ora presenti... mi sembrava un gigante che difficilmente si sarebbe fatto domare...

Mi veniva naturale enfatizzarlo, mettendo selettivamente il fuoco solo sull'edificio e sfuocando le persone, e come se ciò non bastasse la prospettiva lo rendeva un essere minaccioso che incombeva su di noi.

Eppure l'epifania dell'immagine che mi si sarebbe presentata davanti era lì dietro l'angolo ma dovevo aspettare ancora un po'.

Quando un oggetto si nasconde ai nostri occhi diviene difficile cercare cosa guardare, soprattutto se si guarda solo ciò che manca e se si immagina solo cosa l'io-architetto avrebbe o dovrebbe farne di quello spazio.

Prima scrivevo della non autonomia del mezzo fotografico e della necessità della parola, quanto meno in questo contesto. Bene, c'è anche da dire che la fotografia ha però il merito di essere talvolta una rivelazione quando la si riguarda a distanza di tempo, quando la si *sviluppa*.^t

L'epifania di cui parlavo prima è avvenuta quando ho rivisto questa foto e ho iniziato a lavorarla, a chiudere le ombre, a tenere solo le luci per lasciar vedere solo quello che veniva usato e come. E mi è ritornata alla mente un'immagine di Didi-Huberman quando parla delle lucciole di Pasolini. Ho realizzato che gli spazi occupati sono proprio come le lucciole: fragili, degli intermittenti bagliori di luce, ma non più secondo quella teologia negativa che tanto af-

Meltemi, Roma 2007

fascinava Foucault o che permeava la visione delle stesse lucciole di Pasolini, ma piuttosto come dei barlumi di speranza. E questo a mio giudizio vale soprattutto per lo Scugnizzo Liberato, che tra gli altri sette spazi dichiarati Bene Comune, è quello che a gli occhi di frequente e conosce questo tipo di spazi potrebbe sembrare il meno riuscito.



Il collettivo “Scacco matto” non è molto folto, saranno una trentina i ragazzi che ne fanno parte, sicuramente ognuno di loro anche preso dalle questioni ordinarie della loro vita da disbrogliare. Eppure io credo che la sua forza sia proprio nella sua debolezza, nella sua fragilità, a me ha insegnato a guardare bene nelle zone d’ombra, nei margini bui del vedere. Questo luogo, prendendo a prestito le parole di Didi-Huberman, è l’immagine di una comunità di desiderio “in cui memoria e speranza si scambiano reciprocamente i loro segnali⁴⁸”.

Tanto che il suo non essere progettato, il suo essere sprovvisto di un manifesto o tanto meno di un regolamento, lo rende un luogo da scoprire a poco a poco come “un interieur vissuto e ammobiliato dalle masse⁴⁹”.

Gli unici spazi che hanno una collocazione ben precisa sono la

48 G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Per una politica della sopravvivenza*, p.48, Bollati Boringhieri, Torino 2010

49 W. Benjamin, *Opere complete*, vol. I, cit., p. 474



cucina, la palestra, l'auditorium e le botteghe del cortile, che sono nelle stesse posizioni di quando questo spazio era ancora un riformatorio. Così la sua mancanza di progettazione per il resto dell'edificio lo rende un esempio chiarissimo di *chora*: una vuota estensione, spazio puro che può divenire l'agorà del farsi collettivo. "Sarebbe il corpo, con la sua capacità di azione e le sue energie, a fare lo spazio? Certamente; ma non nel senso che l'occupazione «costruisce» la spazialità, bensì nel senso di un rapporto immediato fra il corpo e il suo spazio, fra il dispiegamento nello spazio e l'occupazione dello spazio. [...] ogni corpo vivente è uno spazio e ha uno spazio: vi si produce e lo produce⁵⁰". E da *chora* diviene *topos*⁵¹ nuovamente. Qui, infatti, lo spazio viene modificato con una modalità che è più vicina all'happening o alle performance. Come per le installazioni artistiche non conta tanto la materialità degli oggetti che la compongono, quanto piuttosto la soluzione e l'assemblaggio degli stessi. E gli stessi oggetti, qui, sono effimeri e transeunti quasi come se la loro materialità fosse costituita più di azioni che di oggetti. Come una sedia che, collocata in quel luogo per assistere a un concerto, cambia il flusso delle persone intorno o come un'altra che è in attesa che qualcuno la usi e si goda la vista dall'alto. È il carattere performativo che esce maggiormente fuori in questo luogo. Così i cittadini, gli abitanti, che lo animano, che lo *producono*, diventano inconsapevoli attori-performer. "Può la presenza di un attore rendere visibile l'invisibile?" diceva Peter Brook⁵². Perché l'invisibile che accade sotto i nostri occhi è la nascita di uno spazio di relazione, di uno spazio dell'evento che diviene teatro politico, di resistenza alla quotidianità.

Così in questo luogo si fondono la forma di uno spazio monumen-

⁵⁰ H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p. 176

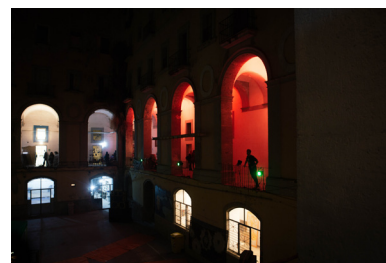
⁵¹ Heiddeger diceva "Topos è lo spazio che un corpo ottiene e occupa immediatamente". M. Heiddeger, *Corpo e Spazio: Osservazioni su Arte, Scultura, Spazio*, p. 27, Il Melangolo, Genova 2004

⁵² P. Brook, *Lo Spazio Vuoto*, p. 62, Bulzoni, Roma 1998



tale e introverso, i movimenti dei corpi, e i nuovi usi che se ne fanno in un teatro dell'agire politico. E quest'immagine del teatro mi fa ripensare alle notissime parole di Benjamin su Napoli: "Costruzione e azione si compenetrano in cortili, arcate e scale. Ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare *teatro* di nuove impreviste circostanze. Si evita ciò che è definitivo, formato⁵³".

Così il cortile centrale, spazio vuoto e flessibile per eccellenza diventa palcoscenico, piazza, in cui nulla è definitivo. L'ambulacro sovrastante muta in una galleria con balconi a cui assistere alle performance, o strada porticata all'occorrenza. Così un interno diviene scena proscenio e palcoscenico, e un interno esterno di città. La dimensione di questo spazio, andando avanti nella sua analisi, è sempre più vicina alla dimensione dell'accadimento dell'evento che a quella di uno spazio materiale tipologicamente ben progettato. È il luogo in cui per *fare spazio* occorre aprirsi alla relazione, e all'avvento dell'imprevisto. Potremmo dire che questo spazio non esiste se nulla vi accade, la sua materialità e visibilità risiede nell'uso, nelle *pratiche*, nei movimenti dei corpi che prendono parte a un unico grande evento collettivo. E forse questo è ancora più vero se si tiene conto del contesto nel quale siamo: Napoli. Alfred Sohn-Rethel⁵⁴ aveva osservato il particolare atteggiamento che i



53 W. Benjamin, *Immagine di città*, p. 6, Einaudi, Torino 2007

54 A. Sohn-Rethel, *Napoli, la filosofia del rotto*, Alessandra Carola, Milano, 1991



napoletani hanno nei confronti delle “apparecchiature tecniche” che cominciano a funzionare veramente solo quando sono rotte perché solo così, sostiene, quando il napoletano ci mette mano per aggiustarle e per piegarle ai propri scopi, il più delle volte con modalità impreviste e spontanee (l’arte di arrangiarsi), trova l’opportunità di lasciarvi e di riconoscervi le impronte della propria soggettività. E se guardiamo a tutti questi spazi che sono stati riaperti e riprogettati dal basso in questa città, come a quegli oggetti rotti di cui parla Sohn-Rethel ci appare chiaro che arrangiandoci modifichiamo e pieghiamo gli spazi per poterci riconoscere e per poter lasciare delle *tracce*.

Vorrei concludere con un’immagine che ci cela proprio l’edificio di cui stiamo parlando, che lo sfuma. Dicevamo che nell’evento, nell’imprevisto, e soprattutto nella fragilità, nella vulnerabilità di questo spazio cogliamo l’occasione del cambiamento. Nello sfumato, nell’occultamento leggo una condizione di possibilità. L’oggetto che vedo è tale solo in quanto *situato, nel mondo*, sorge dalle relazioni e dagli usi che se ne fanno. E quindi con quest’ultima immagine voglio dire che lo spazio non è quello che vedi ma quello che si sta compiendo, che sta diventando. Sfumandolo l’ho generalizzato, quello che conta è l’azione che vi si svolge all’interno di cui potremmo anche non sapere specificatamente cosa sia. Dell’espressione *rovina abitata*, interessa l’abitato, l’umano. E pur abitando la contemporaneità di quel luogo in quel tempo, sfumandone i confini e ponendo l’azione sull’uomo e sulle sue azioni, questa prospettiva diviene apertura di tutte le altre possibili attivazioni o esperienze che vi si possono ripetere. Lì ma anche altrove. Apertura e auspicio che questi spazi proliferino e si moltiplichino. Che la visione sfumata diventi indicazione di un futuro possibile anche in altri luoghi celati. Aguzzare la vista nello sfumato per cercare nelle trame della città altri luoghi in cui *questo* possa accadere. Da qui, altrove.

Bibliografia

- 01 RE-CYCLE ITALY Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture della città e del paesaggio, Aracne Editrice, Roma 2013
- RE-CYCLE ITALY Recycland, Aracne Editrice, Roma 2013
- AA. VV., Paysage/Photographies. La Mission Photographique de la DATAR. Travaux en cours, Hazan, Paris 1985
- AA.VV. – *La città porosa, conversazioni su Napoli*, a cura di C. Velardi, Cronopio, Napoli, 1992
- AA.VV. – *La Facoltà di Architettura dell'ateneo federiciano di Napoli 1928/2008*, CLEAN edizioni, Napoli, 2008
- AA.VV. – WWF, Riutilizziamo l'Italia – REPORT 2014
- AMIRANTE R. – *Il progetto come prodotto di ricerca. Un'ipotesi*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2018
- ANZANI A., GUGLIELMI E. (a cura di) – *Memoria, bellezza, transdisciplinarietà. Riflessioni sull'attualità di Roberto Pane*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2017
- APEL D. – *Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline*, Rutgers University Press, 2015
- AUGÉ M. – *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della supermodernità*, Eleuthera Edizioni, Milano 2005
- AUGÉ M. – *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004
- BALLO CHARMET M. – *Con la coda dell'occhio. Scritti sulla fotografia*, Quodlibet habitat, Macerata, 2017
- BARTHES R. – *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003
- BASILICO G. – *Architetture, città e visioni*, Bruno Mondadori, Milano 2007
- BASILICO G. – *Architetture, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2007
- BASILICO G. – *Leggere le fotografie in dodici lezioni*, Rizzoli, Milano 2012
- BAUMAN Z. – *Modernità liquida*, Laterza, Bari 2002
- BAUMAN Z. – *Vite di scarto*, Laterza, Bari 2005
- BENJAMIN W. – *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007

BENJAMIN W. – *Opere complete*, Einaudi, Torino 2000

BERGER A. – *Drosscape : Wasting Land Urban America*, Princeton Architectural Press, New York

BERGER J. – *Capire una fotografia*, contrasto editore, Roma 2014

BERGER J. – *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano, 2003

BISHOP P., Williams L. – *The temporary city*, Routledge, London, 2012

BORDEN I., J. KERR, J. RENDELL, A. PIVARO (a cura di) – *The Unknown city. Contesting architecture and social space*, The MIT press, Cambridge, 2000

BROOK P., *Lo Spazio Vuoto*, Bulzoni, Roma 1998

BRUNO G. – *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, 2009

BRUNO G. – *Surface. Matters of aesthetics, materiality, and media*, The University of Chicago Press, Chicago, 2014

CARERI F. – *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2006

CARLSON M. – *Performance. A critical introduction*, Routledge, Londra 2004

CARMAGNOLA F., MATERA V – *Genealogie dell'immaginario*, UTET, 2008

CASIELLO S., PANE A., RUSSO V. – *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Marsilio Editore, Venezia 2010

CELANT G. – *Fotografia Maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015

CELATI G. – *Il bazar archeologico*, Einaudi, Torino 2000

CELATI G. con GAJANI C. – *Animazioni e incantamenti*, a cura di Nunzia Palmieri, L'Orma editore, Roma, 2017

CLARKE G. – *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009

CLÉMENT G. – *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005

COMETA M., MARISCALCO D. (a cura di) – *Rappresentanza/ rappresentazione. Una questione degli studi culturali*, Quodlibet Studio, Macerata, 2014

COMETA M., VACCCARO S. (a cura di) – *Lo sguardo di Foucault*, Meltemi, Roma 2007

CORBOZ A. – *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano 2006

CULLEN G. – *Il Paesaggio urbano. Morfologia e Progettazione*, Calderini Bologna, 1976

D'ALFONSO M. – *Come lo spazio trasforma l'arte. Come l'arte trasforma lo spazio*, Silvana Editoriale, Milano 2016

DAL BORGO A.G. e MALETTA R. (a cura di), *Paesaggi e luoghi*

- buoni. *La comunità e le utopie tra sostenibilità e decrescita*, Mimesis, Milano, 2015
- DE CERTAU M. – *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoto, Roma, 2012 (I ed. 1984)
- DE SOLÀ-MORALES I. – *Architettura minimale a Barcellona: costruire sulla città costruita*, Electa, Milano 1986
- DELEUZE G. – *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio rasoi, Napoli, 2007
- DERRIDA J. – *Il segreto del nome*, Jaca Book, Milano 1997
- DERRIDA J. – *Adesso l'architettura*, Scheiwiller, Milano 2008
- DIDI-HUBERMAN, G. – *Come le lucciole. Per una politica della sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2010
- DIDI-HUBERMAN G. – *La somiglianza per contatto*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009
- DI GIACOMO G. – *Dalla modernità alla contemporaneità: l'opera al di là dell'oggetto*, in Studi di estetica, anno XLIV, IV serie n.5 (2016/1)
- ESPUELAS F. – *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Marinotti, Milano 2004
- FERRARIO V., SAMPIERI A., VIGANÒ P. (a cura di) – *Landscape of urbanism. Quaderno del dottorato in Urbanistica n. 5 IUAV*, Officina edizioni, Roma 2011
- FERRARIS A. – *Situare l'azione. Uomo, spazio, auspici di architetture*, Alinea Editrice, Perugia 2012
- FERRARO I., Napoli. *Atlante della città, vol I. Centro Antico*, CLEAN, Napoli 2002
- FLUSSER V. – *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2006
- FOUCAULT M. – *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, RCS Libri, Milano 1998
- FOUCAULT M. – *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1975
- FOUCAULT M. – *Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis edizioni, Milano 2008
- FOUCAULT M. – *Utopie Eteroutopie*, Cronopio, Napoli 2006
- FREEDBERG D. – *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 2009
- FRIEDMAN Y. – *L'architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà*, Bollati Boringhieri,
- GASPARRINI C. – *In the city on the cities, Sulla città nelle città*, LSt Lab 2015
- GHIRRI L. – *Lezioni di fotografia*, a cura di Bizzarri G. e Barbaro P., Quodlibet Compagnia Extra, Macerata 2010
- GUERRI M. – Parisi F. (a cura di) – *Filosofia della fotografia*, Raf-

faello Cortina Editore, Milano 2013

GUERRI M., Parisi F. (a cura di) – *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2013

HARVEY D. – *Città ribelli. I movimenti urbani dalla comune di Parigi a Occupy Wall Street*, il Saggiatore, Milano 2013

HARVEY D. – *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1990

HAYDN F., TEMEL R. (a cura di) – *Temporary Urban Spaces: concepts for the use of the city*, Birkhauser Ed., 2006

HEIDDEGER M. – *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova 2000

HEIDDEGER M. – *Corpo e Spazio: Osservazioni su Arte, Scultura, Spazio*, Il Melangolo, Genova 2004

HILL L. e PARIS H. – *Performance and place*, Palgrave Macmillan, Londra 2006

INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA 1958-69, Raccolta integrale delle riviste, Nautilus, Torino 1994

JANSSON A. e LAGERKVIST A. (a cura di) – *Strange Spaces: Explorations into mediated obscurity*, Routledge, Londra, 2009

KAYE N. – *Site specific art*, Routledge, Londra 2000

KOOLHAAS R. – *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006

LA CECLA F., *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Editori Laterza, Bari 2000

Las Vegas Studio – Images des archives de Robert Venturi et Denise Scott Brown, Scheidegger&Spiess, Zurigo 2015

LEFEBVRE H. – *Il diritto alla città, ombre corte*, Verona 2009

LEFEBVRE H. – *Il diritto alla città, ombre corte*, Verona, 2014

LEFEBVRE H. – *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano, 1976

MAGGIA F. (a cura di) – *Instant City: fotografia e metropoli*, Baldini & Castoldi, Milano 2001

MARINI S. – *Nuove Terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet Studio, Macerata 2010

MARINI S. e ROSSELLI C. (a cura di), *Re-cycle Op_position II*, Aracne Editrice, Roma, 2014

MARRA C. – *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2001

MERLEAU-PONTY M. – *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989

MILLEPIANI URBAN 3 – *Critica della ragione urbana. La città frattale tra progetto e abbandono*, Associazione culturale Eterotopia 2011

MILLEPIANI URBAN 6 – *Percorsi di città da Walter Benjamin alle immagini della contemporaneità*, Associazione culturale Eterotopia 2014

NANCY J.-L. – *L'intruso*, Cronopio, Napoli 2000

PALMIERI N. – *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*, Quodlibet Studio, Roma, 2015

- PANE R. – *Capri. Mura e Volte*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1964
- PANE R. – *Il centro antico di Napoli. Restauro urbanistico e piano d'intervento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1970
- PANE R. – *Napoli Impresvista*, Grimaldi & Co Editori, Napoli 1949
- PEREC G. – *L'infra-ordinario*, Collati Boringhieri, Torino 1994
- PEREC G. – *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012
- PERULLI P. – *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Einaudi, Torino 2009
- PINOTTI A., SOMAINI A. (a cura di) – *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016
- PINOTTI A., SOMAINI A. (a cura di) – *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano, 2009
- PPC – Piano Progetto Città – *Ordinariness*, n.29-30, LISt 2015
- QUINTAVALLE A. C. – *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Electa, Milano, 1993
- Rapporto ISPRA 2014
- READ A. (a cura di) – *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture and Everyday*, Routledge, London, 2000
- REALE L., FAVA F., CANO J.L. (a cura di) – *Spazi di artificio. Dialoghi sulla città temporanea*, Quodlibet, Macerata, 2016
- SCHIRMER L. (a cura di) – *La Scuola di Düsseldorf*, Johan&Levi editore, Milano 2009
- SMITHSON A.&P. – *Ordinariness and Light*, MIT Press, Cambridge 1970
- SPIRITO G. – *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, Quodlibet Studio, Macerata 2015
- STUDIO rivista n. 1 – *from CRISIs to*, gennaio 2012
- STUDIO rivista n. 4 – *Transformation*, maggio 2013
- Tao-te-ching. Il libro della via e della virtù, Adelphi, Milano 2000
- TEMPORIUSO: *Manuale per il riuso temporaneo di spazi in abbandono, in Italia*. Atreconomia edizioni, Milano 2015
- Torino 2009
- TOSATTI G.M. – *Le sette stagioni dello spirito*, Electa, Milano 2017
- URBAN CATALYST – *Urban Pioneers: Temporary Uses and Urban Development in Berlin*, Jovis Ed, Berlin, 2007
- USE – *Uncertain State of Europe*. Viaggio nell'Europa che cambia, Skira, Milano 2003
- VALTORTA R. (a cura di) – *È contemporanea la fotografia?*, Lupetti, Milano, 2004
- VALTORTA R. (a cura di) – *Luogo e identità nella fotografia italiana*

na contemporanea, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2013
VASSET P. – *Un livre blanc*, Fayard, Parigi 2015
VAZQUEZ D. – *Manuale di psicogeografia*, Nerosubianco, Cuneo 2010
VETTESE A. – *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari, 2011

Sitografia

BOLLETTI SPIRITI Programma della Regione puglia: www.bollentispiriti.regione.puglia.it

BROEDPLAASTEN FONDS/ BUREAU <https://www.amsterdam.nl/gemeente/organisaties/organisaties/bureau-broedplaatsen/beleid-doelen/> e <http://www.urban-reuse.eu/?pageID=politiche&cID=broedplaats>

CHIAROMONTE G., Luogo e identità nella fotografia europea, 10 maggio 1983, <https://www.giovannichiaramonte.it/luogo-identita-fotografia-europea/>

CITYMINE(D) www.citymined.org

GRAVALOS e DI MONTE – *Estonoesunsolar* , <https://estonoesunsolar.wordpress.com/>

MARINI S. (a cura di) – Memorabilia Archive, in http://docu.iuav.it/182/1/Memorabilia_Archive.pdf

programma PRECARE <http://www.urban-reuse.eu/?pageID=politiche&cID=precare>

SMARGIASSI M., su August Sander: <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2017/04/05/perche-sander-non-e-colpevole-ma-neppure-innocente/>

TURRI E., *Paesaggio e fotografia: il tempo e la storia*, http://www.ocs.polito.it/biblioteca/articoli/turri_2.pdf

URBAN CATALYST www.urbancatalyst.net

WODICZKO, conferenza “Porous city”, <http://techtv.mit.edu/videos/4516-krzysztof-wodiczko-porous-city>

